

تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى

الفن الفارسي القديم

الجزء الثامن
من موسوعة
تاريخ الفن

د. شروت عكاشة



تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى

الفن الفارسي القديم

الجزء الثامن

الدكتور شروت عكاشة

الفن الفارسي القديم الدكتور ثروت عكاشة

الطبعة الأولى ١٩٨٩

حقوق الطبع محفوظة

البيانات الملوونة

طُبعت بمؤسسة رينبيرد للطباعة

بلندن

على نفقة المنظمة الدولية للتربية
والعلوم والثقافة (يونسكو)

لوحة الغلاف

وعمل مجسم من الفضة والذهب من روائع الفن الأتيني
القرن ٥ أو ٤ قبل الميلاد ويأخذ من متحف اللوفر



الإخراج والإشراف الفني

للفنانين عبد السلام الشريف

يوسف شاكر

دار المستقبل العربي

(٤) شارع بيروت : مصر الجديدة

ت: ٦٦٥٩٠٠ القاهرة

إهداء

إلى أخى المستشار الفنان الشاعر

أحمد لطفى

عرفاناً بما بذل دون مآرب أو ترقب ،

وبإخلاصه فى المشورة المجردة عن الهوى

وتقديرأ لمواجهه الفنية الأصيلة

ليس ثمة جهد يأخذ مكانه في الوجود دون عون الكثيرين ، ولذلك يتوجه صاحب هذه الدراسة بأعمق الشكر إلى وزارة الثقافة الإيرانية لما لقيه من تيسيرات همة خلال جولته لزيارة المتاحف والمواقع الأثرية بإيران ، كما يترجم الشكر إلى المتاحف الآتية لفضلها بالتصريح بنشر الصور التي يتضمنها هذا الجزء . متحف طهران . معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو . المتحف البريطاني . متحف اللوفر . متحف دمشق . متحف بغداد . متحف الموصل . المديرية العامة للآثار بالعراق . وزارة التعليم والثقافة بتركيا . متحف استنبول . متحف كابول . متحف المتروبوليتان . متحف برلين . دار الكتب القومية بباريس . الكنز الإمبراطوري لأسرة شوسو إن في نارا باليابان . المتحف الملكي للفنون والتاريخ ببروكسل . متحف الإرميتاج بليسنجراد . المتحف القومي للفنون الشرقية بروما . متحف أرمينيا التاريخي . متحف جيميه . متحف نانسي . متحف ليون . ولترز آرت جاليري بليمنور . متحف الفن بمدينة كالساس . متحف كليفلاند للفنون . متحف الآثار بفلورنسا .

○ وللأستاذ الدكتور يحيى الحشاش أستاذ الأدب الفارسي بجامعة القاهرة سابقا شكر وتقدير عميقان ، فقد قام بالاطلاع على النص المكتوب قبل الطباعة وقدم ملاحظات قيمة كانت ضمانا للأطمئنان إلى سلامة المادة العلمية في هذا الكتاب . كما يتجّه بالشكر إلى الدكتور مايكل روجرز أستاذ الفن الإسلامي ومدير قسم الآثار الإسلامية بالمتحف البريطاني لمبادرته بالإجابة على ماؤجه إليه من استفسارات علمية ، ثم لفضله بتصوير بعض آثار منطقة برسيوليس خصيصا لهذا الكتاب . ويذكر بالامتنان فضل الأستاذ سميح أنور سفير مصر السابق في طهران للمعاونة الصادقة التي قدمها في سخاء ، كما يشكر السيدة سهر عبد اللطيف على الجهد الدؤوب والعون الصادق الذي بذلته في سبل إعداد نص هذا الكتاب وصوره للطبعة .

— ١ — الهند — أوريون

على تلك الرقعة الفسيحة التي تمتد على ساحلي بحر قزوين والبحر الأسود شمالاً وعلى مشارف الخليج جنوباً ، والتي كانت معبراً للقوافل المنحدرة من سهول آسيا الوسطى إلى الهند والصين ، كانت ثمة دولة هي دولة فارس ، وكانت ثمة حضارة عتيقة يرجع تاريخها إلى آلاف خمسة من الأعوام . ومن قبل أن تخرج فارس إلى الوجود دولة ذات حضارة ، كانت ثمة دول أربع شرقية ، هي : خوزستان^(١) وبابل وأشور وأورارتو^(٢) ، كان لها هي الأخرى حضارتها . وكانت فارس الناشئة تربطها وتلك الدول الأربع صلات أفادت منها فارس في إقامة حضارتها وإثرائها .

ومع بداية الألف الثالث قبل الميلاد وفي سهل سوميان [سوزيان] كانت نشأة دولة خوزستان «عيلام» ، التي اجتذبتها أرض الرافدين ، حتى عدت وطنها امتداداً لتلك الأراضي ، وعبر الغزو وجدت حضارة بلاد ما بين النهرين طريقها إلى تلك البلاد الناشئة عيلام ، وكان النصر الذي كُتب للعيلاميين على الأكديين حافزاً لسكان الجبال الذين كانوا ينزلون لولوبي^(٣) وجوتي^(٤) إلى تحقيق نصر مثله ، فإذا

(١) هي عيلام الواردة في التوراة .

(٢) أورارتو [أو أرارتو عند الآشوريين ، ولرارات عند العبرانيين ، والأرمن عند من بعدهم] شعب تربطه وشائج القرى بالمحوريين الذين يتكلمون لغة قوقازية الأصل . ونشأت مملكة أورارتو أثناء النصف الثاني من القرن التاسع ق.م . في المنطقة المحيطة ببحيرة فان Van وامتدت خلال القرن الثامن ق.م . من بحيرة أورميا جنوباً حتى شواطئ البحر الأسود شمالاً ، ومس مهر الأراكس شرقاً إلى شمال سوريا حتى حلب وآسيا الصغرى غرباً ، غير أن الميديين استولوا عليها في أوائل القرن السادس ، وكانت أورارتو مركزاً هاماً لإنتاج المعادن .

(٣) اللولوبي : شعب جبلي كان يسكن الجزء الشمالي من جبال زاغروس ويسمى إلى الشعوب الراجر عيلامية (من سلسلة جبال زاغروس التي تمتد من القوقاز شمالاً حتى لورستان وعيلام جنوباً) امتدت حدود منطقتهم إلى بحيرة أورميا أو مايعدها شمالاً .

هم كذلك يغيرون على بابل ويتربعونها من أيدي أربابها ويشرفون بهذا على الطريق المؤدي إلى غرب إيران حيث تمضي القوافل التجارية ما بين فارس وبين بلاد الرافدين تحمل مع التجارة طابع الحضارة للأقاليم التي تختلف إليها .

ويحدثنا التاريخ أن ثمة شعوبا أخرى روسية أو تركستانية أو غير هؤلاء وهؤلاء ، ممن كانوا أكثر إيمالا في قلب آسيا الوسطى ، كانت على حظ من الثقافة ، وكانت لها ثقلة إلى الشمال الشرقي من إيران حيث منطقة هيسار على مقربة من دامغان .

وقرب منتصف القرن الرابع عشر كانت الامبراطوريات الثلاث المصرية والآشورية والحيثية المتجاورة المحدود قد بلغت مرحلة السلام القائم على توازن القوى ، وإن لم يحل هذا بينهم وبين تبادل لكمات عاصفة بين آونة وأخرى ، ومايكاد الصراع يتوقف حتى يهرعوا إلى تبادل السلع فيما بينهم وحملها مع ما يحملون من فكر وحضارة إلى جيرانهم الأقصر قامة وأقل طموحا كالكاشين الذين تمثّلوا حضارة بابل بعد احتلالهم لها ، وكذلك النوبيات المينوية في كريت والمجتمعات السيكلادية في جزر بحر إيجه . ولكن الخطر مالم يأت أحدى بهذا الثلاث المسيطر وخاصة من جانب جمافل المهاجرين المتقاطرين على بلادهم من البدو المحاريين ساكني البراري الشاسعة في وسط أوراسيا الذين لا يكتفون عن السلب والنهب ، والدائبي الزحف والحركة بحثا عن مراعي جديدة أو أراض صالحة للزراعة . وإن فرّوا هم الآخرون أمام من يفوقهم بربرية وعنفا . ذلك أنه لم يكن يستقر حشد من هذه القبائل في منطقة حتى تلاحقهم هجمات قبائل أخرى تنحيم عن مكانهم أو عن شطره الأكبر بعد أن تحصرهم في مساحة ضيقة محدودة ، أو تمتزج بهم امتزاجا ، فإذا بالأخلاق العشوية تتكاثر خلال عمليات الإزاحة والتنحية والامتزاج التي لم تتوقف خلال فترة طويلة ، والتي تركت أثرها كذلك فيما يدعى بالشعوب « الهند — أوربية » الذين كانوا يعيشون لوقت طويل في مناطق متجاورة . وقد أراح لنا علم فقه اللغة المقارن الستار عن أمور ثلاثة ، أولا : أن اللغات الهند — أوربية لم تكن في بداياتها المبكرة غير لهجات مشتقة من أصل واحد تتكلمها شعوب لم تكن تنتمي كلها إلى جنس واحد من وجهة النظر الأنثروبولوجية . وكانت هذه الشعوب تعيش في مناطق شاسعة متجاورة وإن كانت كل منها واضحة المعالم والحدود . وثانيا : أن هذه الشعوب قد بلغت مستوى واحدا من المدنية ، وثالثها : أنه عندما اضطرت الهجرات العديدة المتتالية للشعوب الهند — أوربية إلى التفرق والامتزاج بغيرهم زادت الفروق

وقد أطلق على بلادهم في عصر مملكة أورارتو [القرن الثامن — السابع ق.م.] اسم « زاموا » وهو اسم إحدى قبائلهم . والراجح أن سكان الكرج ينحدرون من الفرع اللولوي الذي استوطن الشمال ، ويبدو أن مملكة قوية من « اللولوي » بدأت تظهر في أواخر الألف الثاني ق.م. واشتبكت في صراع مع الآشوريين ، ثم اختفى هذا الاسم منذ القرن التاسع ق.م. وحل محله اسم زاموا .

(٤) الجوتيون : شعب جبلي ينحدر من أصل زاغر — عيلامي ، كان يعيش في الجزء الأوسط من جبال زاغروس ، وهو الذي أسقط حكم الأسرة الملكية الأكديّة حينما أغار على منطقة ما بين النهرين في أواخر الألف الثالث ق.م .

بين هذه اللهجات زيادة ظلت تكبر حتى حوّلتها إلى لغات مختلفة ، وإن بقي من الممكن الكشف عن تشابه المفردات والنطق بين اللغات الهند — أوربية ، برغم التأثيرات التي لحقت بكل لغة من اللغات الهند — أوربية على امتداد التاريخ من أجناس ذات لغات أخرى ، هذا إلى أن عناصر هند — أوربية قد تسَلَّت إلى لغات أجنبية كاللغات السامية والحامية والسومرية .

على أنه من اليسير تحديد المواطن الأساسية للهند — أوربيين ؛ فقد كانوا أقواما شبه رُحْل ، لا يستقرون في مكان . وقد تفرقت مجموعاتهم في فترات متتالية ، ومع ذلك فمن الممكن أن نفترض أن بعضهم قد تمسك بالبقاء في وطنه الذي كان مُنطلق الهجرة ، وأن هذا الموطن يقع في أواسط آسيا الذي بدأت منه الهجرات المتجهة إلى المنطقة الواقعة شمالي البحر الأسود والقوقاز ، وهي المنطقة المسماة «أريانا ثيجو» أي موطن الآريين الذين ندعوهم الآن الهند — إيرانيين .

وتؤكد المعالم والعلاقات اللغوية صحّة الأحداث التاريخية التي تتحدث عن أن النواة الهند — أوربية قد انشطرت أول الأمر إلى شطرين مع انقسامات أخرى أقل شأنًا . زحفت في المرحلة المبكرة قبائل الشطر الأول نحو الغرب والجنوب الغربي ، بينما اتجهت قبائل الشطر الثاني صوب الشرق والجنوب الشرقي . وما من شك في أن انتشار قبائل الشطرين على هيئة المروحة قد ترتّب عليه نوع من التطابق والتداخل فيما بينها . ويمكن القول بأن الشطر الشرقي «الآري» يضم الشعوب التي تتكلم اللهجات الإيرانية كالإيرانية القديمة والميدية والسكوزية والإيرانية الوسطى بما في ذلك اللهجات الهندية ، على حين يضم الشطر الغربي الشعوب الناطقة بالحيثية الجديدة والفرنجية واليونانية والإليرية والإيطالية والكلتية والجرمانية .

وكذلك نزحت شعوب أخرى من الحوريين والكاشيين^(٥) والميتانيين من الغرب إلى إيران خلال الألف الثاني قبل الميلاد ، وأقامت جسراً بين البحر المتوسط وزاجروس ، كما اضطرت الحروب المستمرة بين آشور وبابل شعوباً أخرى إلى النزوح من الشرق إلى إيران .

(٥) Kassites استولوا على بابل بين ١٧٤٦ ، ١١٦٩ ق.م.

— ٢ — الجنس الآري

هكذا كان الإيرانيون شعبة من الجنس الهند أوروبي المعروف بالجنس الآري ، أى «السييل» ، ينطقون بلسان قريب الشبه بلغة الهند القيدية . ومن بين قبائل الشعوب الهند أوروبية استقر الإيرانيون بعيداً بشرق أوراسيا سواء في إيران أو في وديان نهر السند أو في تركستان الصينية .

ولم يرد ذكر للإيرانيين قبل القرن التاسع ق . م . ، وإن ظهر اسم «پارسو» أو البارسيين الذين كانوا يقطنون جبال كردستان ، كما ظهر لأول مرة اسم «الماداي» أو الميديين سكان السهل عام ٨٣٧ ق . م . خلال حملة قام بها الملك الأشوري شلمنصر الثالث . وبعد مائة عام من ذلك التاريخ عزا الميديون الهضبة الفارسية مؤسسين امبراطورية ميدي .

وهكذا نجد أن الشعوب التي استوطنت إيران ، كانوا قد نزحوا إلى تلك الأرض في الألف الأول قبل الميلاد ، يدلنا على ذلك أننا لم نجد ذكراً للفرس والميديين في تاريخ إيران إلا مع النصف الثاني من القرن التاسع حين نزلوا غربها ، وأن هؤلاء قوقازيو الأصل نزحوا إلى إيران سالكين الطريق نفسه الذى سلكه من بعدهم السقيثيون^(٦) أو [السكوديون] والسيميريون^(٧) بقرون ثلاثة .

ومن المؤرخين من يرى أن هؤلاء القوقازيين انحدروا إلى إيران من الشمال الشرقي من مشارف بحر

(٦) Scythians السكوديون : شعب من أصل إيراني وفد على غرب آسيا من جنوب روسيا عبر القوقاز ، وجاء ذكرهم في الكتاب المقدس والنصوص الآشورية والأورارتية ، كما ذكرهم هرودوت أيضاً ، وكان يطلق عليهم اسم «اسكودا» . وقد أغاروا على آسيا الغربية خلال القرن الثامن ق.م. وهم شعب من البدو الرحل ، وكان من بينهم قبائل محاربة تخدم تحت إمرة زعمائها كجنود مرتزقة ، وتقاتل لحساب الآشوريين والميديين مقابل غنائم الحرب ، واستمرت غاراتهم على المنطقة الممتدة من

آرال ، حيث كان ينزل الهند الآريانيون الذين ولّوا وجوههم شطر الهند ، كما أن منهم من يرى أن ذلكما الطريقين اللذين يسيران بحر قزوين كانا معبريهما إلى تلك البلاد ، وإلى ذلك تشير بعض الآثار التاريخية .

وما من شك في أن هذه القبائل النازحة ، والتي استقرت بعد في إيران ، كانت تنتظم جماعات عُرفت بالقوة والبطش ، إذ كانت حياتهم في ترحالهم وسعيهم وراء القوة ينتزعونه انتزاعا ويغالبون عليه ، لذا كان اعتمادهم على سواعدهم . وكان هؤلاء الرُحل يحملون معهم نساءهم وأولادهم ويسوقون بين أيديهم قطعانهم ولا يحطون إلا حيث الخصب ، وسرعان ما كانوا يبادلون أصحاب الأرض المقيمين نفعاً لينزلوا لهم عن جانب من الأرض يفلحونه هم لقاء ما يؤدونه من خدمات ، ولكنهم كانوا لا يلبثون أن يزاحموا الأهليين في حقهم ويغلبوهم عليه ، وإذا هم بعد قليل سادة الأرض . وهذا الصراع الدائب بين المقيم والوافد كان سمة من سمات ذلك العصر ، ولقد رأينا أثره في اختفاء مدن إلى غير رجعة ، وانزواء أخرى إلى حين ، ثم عودتها للظهور .

وقد كُتب على أية حال لمراكز أربعة من إيران أن تأخذ حطها في الظهور وقتذاك ، هي : سيالك وخورفين وحسنلو وأملاش . وكانت أسبق هذه الأربعة إلى الظهور سيالك [جنوب طهران] . ولكنها كلها كانت تشارك في حضارة لا يختلف طابعها على الرغم من اختلاف بيئاتها . ولم يمض على ظهور هذه المراكز الأربعة وقت طويل حتى برر إلى الوجود مركز حضاري خامس في لورستان ، التي كانت تقع على هضبة زاجروس إلى الجنوب من كرمنشاه ومملكة إيليري^(٨) القديمة . ويعزو الدارسون ظهور وورستان لمكانتها الدينية ، إذ كانت حرماً آمناً ، إليه تحجّ القبائل التي جمعتها عقيدة بعينها ، يدلنا على ذلك أن قبائل اللور لا تزال إلى اليوم تقصد إلى تلك الأماكن المقدسة على الرغم من اعتناقها الإسلام .

وترجع قبائل اللور هذه فيما يبدو إلى أصل سيمري ، وكان هذا الشعب السيمري ينزل إلى الشمال من البحر الأسود ، حين أخذت جماعات منه تنزح عن موطنها متفرقة بين وجهتين : فمنهم من انحدر إلى آسيا الصغرى ، ومنهم من انحدر إلى شرق آشور ، إلى أن انتهوا إلى لورستان حيث وجدوا من هضبة زاجروس بوديانها الضيقة المعزولة خير مكان لهم ولحيلهم . وسرعان ما اختلطوا بسكان مملكتي مانا^(٩) وإيليري ، وإذا الشعبان الميدي والسيمري يغدوان شعباً واحداً لا نحس فيهم ما يفرق بينهم ، لأنهم

القوقاز إلى فلسطين ومن أورارتو إلى إيران ، طوال القرن السابع ق.م. حتى تم ردهم نهائياً إلى شمال القوقاز في أوائل القرن السادس ق.م.

(٧) Cemmerians السيمريون : جماعات من أصل إيراني جاءوا من جنوب روسيا عبر القوقاز صوب إيران الغربية وآسيا الصغرى خلال القرن الثامن ق.م.

(٨) إيليري : شعب اتصل بالآشوريين منذ بدء غزواتهم لمنطقة زاجروس وبصفة خاصة أثناء حملة لشلسنصر الثالث [حوالي عام ٨٤٣ ق.م.] . والراجح أن المنطقة التي كان يسكنها هذا الشعب كانت تمتد جنوباً إلى وادي نهاوند وسلسلة جبال لورستان ، وهلالاً إلى الطريق الحالي الموصل بين كرمنشاه وهران .

(٩) مانا : شعب من المجموعة الزاجرو — عيلامية تربطه صلات اقربى بشعب لولوي المخلط بالمحوريين . ومع بداية القرن التاسع والثامن ق.م. بدأت الأسماء الإيرانية تظهر بين المانا ، وكانت مملكتهم تقع جنوب بحيرة أورميا وقد ورد ذكرها للمرة الأولى

كانوا جميعا ينتمون إلى جنس واحد وعقيدة واحدة وفطرة واحدة تنزع إلى النضال والكفاح أفادوها في ظل هبّتهم للتحرر من قبضة الآشوريين حين احتلوا إيران ، وكانت هبة الميديين هذه سنة ٦٧٣ ق . م . وكان قائدهم فيها قشتاري ، وكانت أرضهم التي مهدوا للثورة على ربوتها هي لورستان .

خلال النصف الثاني من القرن التاسع ق.م. وكانت عاصمتها إيزرتا على بعد خمسين كيلو مترا شرق مدينة ساكر الحديثة . وكانت هذه المملكة في القرن الثامن ق.م. أقوى دولة بعد مملكة أورارتو ولعلها قد غاقتها في أواخر ذلك القرن . وفي القرن السابع دخل السكوثيون هذه المملكة كحلفاء ليساعدوها في كفاحها ضد الآشوريين . وقد نهب آشورياني يال شعب المانا الذي أصبح تابعا للدولة الآشورية ثم ضمّه الميديون بعد انتصارهم على آشور .

السقيثيون والميديون

وإلى الشمال من القوقاز نزلت قبائل السكوديين ، التي هاجرت بدورها إلى إيران ، وغدت الأرض التي تقع إلى الجنوب من بحيرة أورميا من نصيب هؤلاء النازحين من السكوديين ، وكانت في الأصل جزءا من مملكة مانا ، وهي التي تعرف اليوم باسم كردستان الإيرانية . وحين هب قشتاريتي هبته تلك التي مرّت بنا كان هؤلاء السكوديين معه يدا واحدة على الآشوريين ، غير أن أسرحدون ملك آشور مالبث أن صافاهم وأغراهم بخلفائهم الميديين ، ولكي يربط أسرحدون الآشوري مابينه وبينهم برباط وثيق قبل أن يئني بارتاتوا قائد السكوديين بأمرة من أميرات آشور . وبعد أن أفلح أسرحدون في ضم السكوديين إلى جانبه أخذ يغري بعض قبائل الميديين بالخروج على قائدهم قشتاريتي ، وإذا هو لذلك يترك السكوديين في أرضهم التي نزلوها في مانا ، ولم يعرض لهم بسوء جزاء انضمامهم إليه وعروجهم على الميديين .

وحين استقر السكوديون في مانا وثبتت على أرضها أقدامهم أخذوا يشتون الغارات هنا وهناك ، فغزوا الأورارتيين والسيميريين ، وزحفوا إلى سوريا وفلسطين ، وانتهوا في زحفهم إلى حدود مصر ، ثم اتجهوا شرقا فيما بين سنتي ٦٥٣ — ٦٥٢ ق . م . يشتونها حربا على الميديين حلفائهم القدامى ، وظلوا يسودونهم إلى أن هب سياكسارس بن قشتاريتي واستطاع بانضمام بابل إليه أن يرّد السكوديين إلى مقرهم مانا ، بعد أن ظلوا جاثمين على صدور الميديين أعواما ثمانية وعشرين . وبهذا استطاع سياكسارس (٦٣٣ — ٥٨٤ ق . م .) أن يرّد إلى دولة الميديين هيبتها ، وأن يعيد إلى ملك أبيه كيانه ، وما إن تم له ذلك حتى جعل من إكباتانا^(١٠) عاصمة للملكة ، وأقام منها قلعة حصينة لا يقوى على

(١٠) Ecbatana إكباتانا : أو هجماتانيه ومعناها منطقة تجمع كافة القبائل ، وهي مدينة همدان الحالية ، كانت في الماضي عاصمة للسلطنة الميديّة ثم للسلطنة الأكمنية ، واتخذها البارثيون عاصمة صيفية لهم .

اقتحامها الآشوريون . وإذا الميديون يعودون كما كانوا من قبل صفا واحدا ، وإذا هم قد انطوى تحت لوائهم السيمريون والسكوديون مرة أخرى .

وفي ظل هذه الوحدة وهذا الجيش القوى الذى ضم محاريين من الميديين والسيمريين والسكوديين ، امتد نفوذ الدولة الميدية إلى آسيا الصغرى ، وعاش سياكسارس حاكما أربعين عاما سجل فيها صفحات رائعة مشرقة في تاريخ الميديين . وإذا كانت الدولة الميدية تنتظم شعبين آخرين هما السكوديون والسيمريون ، فقد مثلت حياتهم مزيجا من عادات هؤلاء جميعا وطابعهم ، وعكست حضارتها كذلك صورة من هذه الألوان الثلاثة مختلطة . ثم إن ثمة شعوبا أخرى عاشت إلى جوار هذه الشعوب الثلاثة ، منها ما يرجع إلى أصل عيلامي ، ومنها ما يرجع إلى أصل قزويني ، وكان لابد من أن تمضى أعوام وأعوام مليئة بالجهد والعرق لكي يأتلف من هذه الأخطاط شعب واحد له طابع واحد ، ولكي تصبح هذه الشعوب المختلفة شعبا ينسب ماضيه المشرق بالفرقة والتبايد ليذكر حاضره المدعم بالوحدة والتآلف ، وليبنى حضارة متميزة الطابع وإن احتفظت من كل أصل بعرق .

على أنه لم يكن هناك شك في غلبة الطابع الميدي ، فما إن ضُمَّت مانا التى كانت للسكوديين إلى مملكة الميديين سنة ٥٩٠ ق . م . حتى أصبحت جزءا من المملكة الميدية في عاداتها وتقاليدها ، غير أن ثمة نفرا لم يندمجوا في تلك الحياة فهاجروا إلى كوبان شمال القوقاز في الوديان السفلى لنهر الدنيبر ، ولهم هناك آثار تدل عليهم .

ومع منتصف القرن التاسع قبل الميلاد تجمعت الإمارات الصغيرة التى كانت تعيش على تلك الرقعة الممتدة بين الشرق والشمال ، والتى كان أبرها إلى السكوديين ، لتكوّن مملكة متحدة هى المملكة الأورارتية . وحين كانت هذه الدولة آخذة في التشكل كانت الدولة الآشورية آخذة في التحلل ، وهكذا وجدت هذه الدولة الناشئة الفرصة مواتية لتضم إلى رقعتها جديدا ، وإذا هى قد استطاعت بين سنتي ٨١٠ ، ٧٤٣ ق . م . أن تمد حدودها غربا إلى حلب وأن تنفذ إلى البحر المتوسط ، وأن تصعد شمالا حتى مشارف البحر الأسود ، وإذا هى بهذين تصل حدودها بحدود عالم الإغريق ، فمع ظهور دولة أورارتو كانت ثمة هجرة لليونانيين إلى سواحل آسيا الصغرى حيث نزل عدد منهم على الشاطئ السوري عند مصب العاصي واتخذوا من ذلك المكان موطنًا لهم ، وكان ذلك فيما يقال قريبا من سنة ٨٠٠ ق . م . فانبثقت مراكز يونانية مختلفة ، منها صاموس وإفسوس وكريت ، وكانت كلها شغوفة بالبحث عن الحديد والشمع والخشب والصوف والمعادن على سواحل البحر الأسود الجنوبية ، ومن هنا كان اللقاء بين هؤلاء اليونانيين والشعوب الإيرانية على أرض آسيا .

وفيما بين القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد كانت ثمة قبائل من الفرس تنزل إلى الغرب وإلى الجنوب الغربي من بحيرة أورميا ، وثمر قبائل من الميديين تنزل إلى الجنوب الشرقي منها . ثم مالبت هؤلاء الفرس الذين كانوا ينزلون إلى الشمال الغربي من إيران أن يخرجوا عن أرضهم تلك إلى غيرها ، فلقد

كانوا رحّلا لا يطيب لهم المقام طويلا في مكان بعينه ، وكانت هجرتهم تلك المرة إلى الجنوب الشرقي حيث هضبة زاجروس ، واستقر بهم المقام في منطقة «فارس» ناقلين معهم الكثير من تلك الحضارة الأورارتية التي خلفوها وراءهم .

وعاش الفرس جنبا إلى جنب مع الميديين ، تقرب الأيام بينهم شيئا فشيئا ، يُرخى لهم في هذا التقارب بُعدهم عن تلك الحروب التي كانت مستعرة بين الأورارتيين والآشوريين ، والتي ظلت تدور رحاها على تلك البقاع الفسيحة الغنية بالمعادن وصناعاتها ، التي تمتد من جنوبي خوزستان [عيلام] إلى مشارف البحر الأسود يتنازعونها فيما بينهم يغلب عليها هؤلاء يوما وهؤلاء يوما .

الأخمينيون

وفي نهاية عصر البرونز وخلال السنين الألف الثانية قبل الميلاد كان العنصر الإيراني قد وصل كما قدمت في موجات متعاقبة إلى بلاد فارس . وقد وصفه هيرودوت بأنه كان عنصرا سكوديا همجيا صادف في إيران شعبا يمارس حضارة أصيلة الجذور منذ أربعة آلاف عام سابقة . ذلك هو الشعب «الممهّد للحضارة العيلامية» . والعيلامي هو النعت الذي يحلو للمؤرخين أن يطلقوه على الإنسان المتحضر قبل نشأة إيران ، وكان هذا الشعب على صلات حضارية مستمرة مع سوسه وسومر ، ولم تكن حضارته تقل بحال من الأحوال عن الحضارة البابلية . والواقع أن كلتا الحضارتين السومرية وتلك الممهّدة للعيلامية كانتا حضارة واحدة لا يفصلهما غير مجرى نهر دجلة ، إذ لا يغيب عن بالنا أن السومريين قد نزحوا من لورستان ولم تنقطع صلاتهم بها عبر سوسه . ومع أن الإيراني الأول كان همجيا هاجر من المناطق المتخلفة التي ظل يرعى فيها أغنامه وماشيته لقرون عدّة إلا أنه لم يصل الهضبة خلو اليدين حضاريا إذ جاء مستقلا مركبات ذات عجلات بشعّات^(١١) تقوّيها مسامير حديدية ، وهكذا كان الإيراني راعي أغنام وقائد مركبات وحدّادا ونجّارا في آن واحد ، عرف كيف يستخلص الحديد ويصهره سيوفا فولاذية يصل طولها إلى نصف الذراع الآدمي ، وكانت رماحه وسهامه تنتهي بسنّ من الحديد . وقد أكسبته أسلحته ودُرّيته على الانضباط والتفوق العسكري على «إنسان ماقبل الإيراني» الذي لم يكن قد تعدّى عصر البرونز ، يقاتل راجلا بسيف مصنوع من تلك السبيكة البرونزية القديمة .

كان هذا الوافد الجديد فرعا من القبيلة الآرية الخاضعة «للسلطة الأبوية» بينما كان «إنسان ماقبل الإيراني» مزارعا من عشيرة تخضع لسلطة «الأم» . وكان ثمة فارق واضح بين المجتمعين ، فبينما كانت

(١١) الأصابع المنحنية من مركز العجلة إلى الإطار [الواحدة شتعة] .

الآلهة الرئيسية لدى الشعب الممهد للإيراني هي الإلهة الأم [ذلك الرمز الزراعي القديم] ، تملك وحدها السلطة الإلهية على غرار النظام الأسري المتبع في عيلام وسومر ، كانت المرأة في القبيلة الإيرانية خاضعة خضوعاً تاماً للرجل ولم تكن تظهر إلا محجبة .

كذلك انبثق آلهة الإيرانيين من الذكور ولم يكن بينهم أية آلهة مؤنثة ، وطال الوقت بعد استقرار الإيرانيين فوق الهضبة قبل أن يعترفوا بالهة عنراء مستثناة نابعة من الإقليم ذاته أخذت مكانها بين آلهتهم المهاريين . لقد اختلف المجتمعان اختلافاً بيناً في كثير من التفاصيل حتى تعذر امتزاجهما في مجتمع واحد إلا بعد حقبة استغرقت من خمسة قرون إلى ستة ، وذلك من منتصف القرن السابع عشر إلى منتصف القرن الثاني عشر قبل الميلاد . ومن ثم نشأت حضارة جديدة أسهم فيها كل بنصيب ، «إنسان ما قبل الإيراني» بحضارته الزراعية القديمة ، والإيراني بروح النظام والانضباط ، فكان تزاوجاً موفّقاً أضاف خلاله كل منهما إلى صاحبه ما كان يفتقر إليه . كان الإيراني بطبعه ينجح إلى الغيبيات ويفتقد خفة ظل العيلامي ومرحه وفكاهته ، تلك الصفات التي أضفاها العيلامي على ما خلقه من فنون ، أما الإيراني فقد استصحب معه النظام والانضباط والكبرياء ونزوعه نحو كل ماهو جاد منظم متحد ، بعكس «إنسان ما قبل الإيراني» بطبيعته المتحمسة المندفعة المتفائلة وقدراته الحساسية الخارقة وواقعيته وصبره وماديته ، تلك الصفات المتوارثة عبر آلاف السنين من خلال حياة اجتماعية زراعية تقف على رأسها المرأة .

وتنتمي پرسپولیس^(١٢) إلى الفترة الناضجة من هذه الحضارة المختلطة ، فوثائق المحاسبات التي تم الكشف عنها مدونة باللغة العيلامية ، وحتى خلال حكم داريوش وأردشير جرى العرف بأن يتولى أهل عيلام أمور المحاسبات . وعلى حين كان العيلامي يبدع المنجزات الفنية انشغل الإيراني بالقيادة والأعمال الحربية لولوعه بالنظام الذي قدّمه تحت اسم «آرتا» بمعنى الخير الأسمى . ويذهب الفرس إلى أنهم ينتسبون إلى الآرتا حتى أن هيرودت انتهى إلى الاعتقاد بأن الآرتا كان اسمهم الأول ، أي اسم مؤسس دولتهم وأنهم كانوا يستون في أول الأمر الآرتيون . كما يضيف هيرودت أن الميديين كانوا يُدعون «الآرين» ، وكذلك دعاهم العالم بأسره ، فأرتا هي روح النظام والسمو بالروح والارتقاء بها ، وكان الفارسي ينظر إلى نفسه على أنه «آرتابان» ، أي رجل النظام .

وحين انتهى الفرس في هجرتهم الكبرى إلى شرق إيران حيث وديان زاجروس استقروا هنالك في پارسوماش^(١٣) على تلال بختياري إلى الجنوب الشرقي من سوسة في منطقة كانت تُعدّ جزءاً من أرض عيلام [خوزستان] ، وكان ذلك حوالي سنة ٨٣٤ ق . م . ولقد انتهز هخامنش مؤسس الدولة الفارسية فرصة الخلافات الناشبة بين الآشوريين والعيلاميين وأخذ في توسيع رقعة مملكته الصغيرة ، وكذلك حداً حذوه ابنه پچیش [تيشيش] (٦٧٥ — ٤٦٠ ق . م) فضم إلى بلاده إقليم

(١٢) الاسم اليوناني لمدينة الفرس في عهد الأخمينيين [الأكمينيين] وتدعى أيضاً نخت جمشيد .

(١٣) ذكر كل من آشوربانيبال وشلمنصر في «حولياتهم» الحروب التي خاضوها ضد عشائر البارسوماش قرب بحيرة أورميا خلال القرن الثامن ق . م .

« فارس » ، في لحظات كانت عيلام تلفظ فيها أنفاسها الأخيرة . وبموت جيش پش تقاسم ولداه أريارامنا وقورش ملك أبيهما بينهما ، ولكن هذا الانقسام لم يدم طويلا فما أن ولي الملك قمبيز بن قورش الأول الحكم ، حتى وحد بين القسمين وعادت مملكته مملكة واحدة سنة ٦٠٠ — ٥٥٩ ق . م . وكان لانتصار قورش الثاني الأكبر على استياجوش^(١٤) آخر ملوك الميديين أثره في إنعاش روح الشعب الفارسي (٥٥٠ ق . م) ، ولم يعد بعدها يجد في الميديين مناولا له بل وجد فيهم شركاء أعانوه ، وإذا هم شعب واحد على الطريق لحياة جديدة .

من هنا نرى أن الأخمينيين^(١٥) كانوا هم بناء الدولة الإيرانية ، كما كانوا هم الذين وطّئوا أسسها ، وكانت الامبراطورية التي أرسى قورش الأكبر وداريوش الأول قواعدها من أهم الامبراطوريات القديمة في العالم ، وقد أفلحت في أن تضم تحت لوائها بلاد ما بين النهرين وسوريا ومصر وآسيا الصغرى ومدنا وجزرا يونانية ، ثم أن تقتطع جزءا من الهند . وهكذا كانت الامبراطورية الأخمينية ردة إلى الآرية إذ كان الأخمينيون أكثر نقاء في آريتهم من الميديين .

ولقد وجد الأخمينيون أنفسهم إزاء شعوب بدت مغلوبة حرياً غير أن لها إرثا من حضارة وثقافة يضعها معهم على قدم المساواة . لذا تركوا لها استقلالها الذاتي ، وبهذا أفسحوا لتلك الحضارات أن تمضي في سبيلها وعاشوا يؤازرونها في ظل نفوذهم السياسي الذي طغى على من عداهم من شعوب تلك البلاد ولم يدع لها منه شيئا . ولقد كتب لهذه الامبراطورية أن تعيش طويلا ، غير أن ميلها إلى التوسع والإمعان فيه فتح أمامها آفاقا فسيحة تعيا كبرى الدول عن أن تلم أطرافها ، وما إن اغتيل دارا الثالث [داريوش الثالث] سنة ٣٣٠ ق . م . حتى رأينا تلك الامبراطورية تنجح إلى الانهيار ، ولقد ساعد على ذلك ظهور دولة جديدة على مسرح الحياة هي دولة الإسكندر المقدونية .

وهذا الطموح في التوسع هو الذي دفع فارس إلى الاتجاه صوب الغرب وجعلها تستولى على بلاد ما بين النهرين ، تلك البلاد التي كانت تطاول وادي النيل حضارة وثقافة ، وإذا فارس تتبوا مكانة بابل ونيوي شيئا فشيئا . وهذا الطموح أيضا هو الذي دفعها إلى غزو اليونان وخلق امبراطورية عالمية ، وإذا داريوش وخشايارش^(١٦) يجتازان الحدود الفاصلة بين البلدين حول الساحل السوري خلال القرنين الخامس والرابع ق . م . ، غير أن أثينا واسبرطة اجتمعتا على حرب فارس وردّها على أعقابها .

(١٤) ازدهاك .

(١٥) أو الأكمانيين أو الكيانيين أي الجبابرة أو الهخامنشيين نسبة إلى مؤسسها هخامنش .

(١٦) أو خشايارشاه أو خشايارثا أو أخشورش أو أجورسيس عد اليونان .

— ٥ — المملكة السلوقية

وهذا الحلم الذى راود فارس في توحيد الإقليمين في امبراطورية واحدة راود الإسكندر الأكبر بعد أن لمّ شمل اليونانيين والمقدونيين ، وكان هذا بعد مرور نحو من مائة عام على ارتداد خشايارشا بجيوشه أمام اليونانيين ، ولكى يمكن الإسكندر لهذا التوحيد على صورة أوثق في مجالى الثقافة والحكم أصهر إلى داريوش الثالث بزواجه من ابنته ، ولقد جرّ هذا الإصهار الكثير من الإغريق إلى الاقتداء بالإسكندر ، الذى قصد من وراء هذا أن يجعل من الشمين شعبا واحدا تربط بينه أواصر القرى وروابط الدم ووحدة التفكير . غير أن هذا لم يؤت ثمرته المرجوة فما إن مات الإسكندر سنة ٣٢٣ ق . م . حتى احتدم الصراع بين خلفائه أعواما أربعين انتهت بمعركة إيسوس^(١٧) التى تمخضت عن انقسام تلك الامبراطورية إلى ممالك ثلاث : المملكة المقدونية في أوروبا ، ومملكة اللاچيديين البطالمة في مصر ، ومملكة السلوقيين في آسيا .

ولم تكد يد المنون تغرب بداريوش الأول عن الامبراطورية الفارسية من بعد ما وسّع حدودها إلى أبعد مدى وأرسى أسس الوحدة بين مختلف بقاعها ، حتى بدأت غزاها تنفصم وتفتت من أيدي خلفائه الذين لم يجدوا وسيلة يحولون بها دون انحلال الامبراطورية أو يوقفون بها تدهورها ، بل بقينا لانهم شاركوا دون قصد في التعجيل بسقوطها . لقد جعلهم الحكم المطلق غرباء على رعاياهم ، وعزلتهم في قصورهم مراسم بروتوكولية صارمة حرّمت على المواطنين أن يقتربوا منهم إلا ساجدين ، وأدّى هذا كله إلى شيوع المؤامرات وتزايد أعمال العنف . وتكشف لنا النقوش الرسمية تلك الهالة المهيبة التى أحاطت

(١٧) مدينة قديمة في فرجيا بآسيا الصغرى حيث هزم سلوقس وليسيماخوس خصمهما أنتيجونوس الأول الذى حرّ صربيا في القتال (٣٠١ ق.م) .

بصورة الملك تبريرا لسلطوته وسلطته المطلقة ، فقد وُصف بأنه من سلالة آرية ، وابن أسرة أحمينية ، يشغل مركزه الرفيع بوصفه ملك الملوك الذى ييسط سيادته وحمايته على امتداد رقعة فسيحة تضم أعدادا ضخمة من الرعايا الذين ينتمون إلى أجناس مختلفة . على أن أخطر جرثومة كانت تهدد بشطر الامبراطورية كانت تلك الثنائية التى عجز الأحمينيون عن التغلب عليها ، والتى كانت تفصل الجزء الإيراني والزردهشتي عن بقية شعوب الامبراطورية .

وكان التعصب الديني المرتبط بسياسة الحكم عُشبا ترعاه هذه الجرثومة ويشتد عودها عليه . وبينما كان المجهوس يدغمون هذا التعصب كان الموابذة الإيرانيون يقفون بالمرصاد من أى تسامح ديني ، كما كانت الاختلافات العرقية والشعبوية تحول دون التماسك والترابط ، فقد كان الشعب الإيراني المسيطر صغيرا بالنسبة لحجم الشعوب الأخرى بالامبراطورية . وقد توالى منذ عهد خشايارشا (٤٨٦ — ٤٦٥ ق . م) فترات عدة من التعصب المتقسم بقسوة لا مثيل لها ضد الرعايا المذنبين أو المشتبه في ولائهم ، كالمصريين والبابليين .

وكان الجزء الأكبر من دولة الأحمينيين من نصيب سلوقس [سلوكس] ، ولكي يمزج سلوقس بين الدم المقدوني والدم الإيراني كما فعل سلفه من قبل الإسكندر الأكبر تزوج من أميرة إيرانية ، ثم شق طريقا ملكيا بين عاصمتي مملكته : سلوقيه [سلوكيا] التى تقع على نهر دجلة ، وأنطاكية التى تقع على نهر العاصى .

ولقد حاول من خلفه من الملوك السلوقيين أن يفعلوا مثل سلوقس وأن يوثقوا الصلات بين الإغريقين والإيرانيين ، وأن يجعلوا منهما شعبا إغريقيا ، فاستجلبوا لذلك الكثير من الإغريق إلى إيران كي يطبعوا الحياة بطابع إغريقي ، وكى ينجبوا ذراري إغريقية الدم ، كما نزلوا عن الكثير من سيادتهم . ولكي يزيّدوا الإيرانيين ألفة بهم . ولكن هذا كله لم يُجد كما لم يُجد مثله من قبل ، وإذا الإغريقيون يأخذون عن الإيرانيين بدلا من أن يأخذ عنهم الإيرانيون ، وإذا هم يغدون إيرانيين الطابع بدلا من أن يغدو الإيرانيون إغريقي الطابع ، وكان هذا أظهر أثرا في الريف الإيراني منه في الحواضر التى بدا فيها الطابع الإغريقي متميزا شيئا ما ، وكان لهذا أثره في ظهور نوع من التخالف بين حياة الحواضر الإيرانية والقرى ، هذا التخالف الذى أخذ يتسع مع الأيام .

البارثيون

ومع منتصف القرن الثالث قبل الميلاد أخذت القبائل الرحل التي كانت تنزل بين مشارف بحر قزوين وبلاد التركستان ، تضرب في الأرض كما هي عاداتها ، فكانت منها قبائل جعلت وجهتها إلى الغرب حيث المدن الإغريقية الغنية التي تقع إلى الجنوب من ساحل البحر الأسود ، وهناك التقوا بالسكوديين الذين تركوا ديارهم فارين إلى الدانوب ، وكانت منها قبائل اليوه تشي^(١٨) .

وثمة سبب آخر لفشل سياسة الإسكندر وخلفائه في المزج بين الحضارتين ، ذلك أن الامبراطورية الفارسية نفسها كانت منشطرة إلى عالمين مختلفين تمام الاختلاف : أحدهما على الحدود التي كان يسيطر الفرس عليها من قبل ، والآخر هو الوطن الإيراني نفسه الذي اندفع منه السادة الفرس . وقد وجدت الأغرقة طريقها سهلاً في البقاع الغربية التي تمسك بها فيما بعد السلوقيون والبطالمة ، ثم في الأقاليم المتوسطة مثل بابل وماين النهرين حيث انبثقت الحضارة من عهد مُوغل في القدم . وكذلك كان الأمر في بختياري في الشمال الشرقي حيث استقرت الحضارة اليونانية مدى قرنين كاملين بعد انفصالها عن امبراطورية السلوقيين على يد ديودوتوس عام ٢٤٦ ق . م . وظلت قائمة حتى استولت عليها جمحافل السكوديين . على أن التأغرق قد تسَلَّل بصورة هيّنة في المناطق الإيرانية الواقعة فيما وراء ذلك ، والتي كانت تحميها التقاليد والمؤسسات الأخمينية القوية ويساعدها الدين الزردشتي والموابذة المجوس على الصمود أمام التيار الإغريقي .

وبالإضافة إلى ذلك فقد بقى شعوب هذه المنطقة في عزلة عن الشعوب الإيرانية مثل السكوديين والسقا الذين يعيشون حول بحر قزوين ، والذين كانوا دائماً على أهبة الاستعداد للغزو . وإلهم يعزى

(١٨) معظمهم من الجنس الهندي الأوروبي ، وقد استقروا في تركستان الروسية .

إنشاء دولة بارتيا الجديدة المستقلة التي أسسها أشك السكودى التي جعلت وجهتها إلى الشرق حيث السهل البختياري شمالي أفغانستان ، وهناك التقوا بالإغريق واضطروهم إلى ترك الديار ، وفي هذا السهل البختياري كانت دولة «الكوش»^(١٩) التي أسستها تلك القبائل النازحة . ثم كانت قبيلة ثالثة هى قبيلة البارث^(٢٠) وهى إحدى قبائل السكوديين جعلت وجهتها الوسط حيث السهول الممتدة شمالي تلال خراسان فاستولوا عليها بعد أن أجلوا عنها سكانها ، وكان ذلك سنة ٢٥٠ ق . م .

وهكذا احتلت هذه الموجات من القبائل المنطقة القزوينية كلها التى تنتظم اليوم إيران وجنوب روسيا ، واقتطعت الامبراطورية السلوقية من المملكة الإغريقية البختيارية ، وأقامت هناك دولة هى دولة البارثيين أو الفارث أو الأشكانيين . وهذا النصر الذى حققته تلك القبائل الرّحل كان له أثره في هبة الشعوب الإيرانية والتركية المغولية لتحلّو حذوها بعد ما رأوا من ضعف السلوقيين وانشغالهم بالصراع فيما بينهم ، هذا إلى ما في تلك البلاد من ثروات تغري تلك القبائل التى تعيش في البوادي .

ولم يتبهاً لقبائل البارثيين الاستيلاء على إيران كلها وإقامة دولة متكاملة إلا بعد نحو قرن ، ففضوا ما بين سنتي ٢٥٠ ، ١٤٠ ق . م . في لمّ شمل الأجزاء المتفرقة وجمع كلمة القبائل المتناثرة . وكان قدر هذه الأسرة مطاردة الإغريق المستوطنين غرب إيران ، ومحاربة الرومان الذين كانوا يعتقدون أنهم ورثة الإسكندر الأكبر ، ولذا اتجه زحفهم صوب الغرب ، وأسسوا إحدى حواضرهم في «الحضر» بالعراق كما كانت لهم صلات لا تنقطع بتدمر . ويعتد مترادات الثاني^(٢١) الذى ولى الحكم سنة ١٢٣ ق . م . أول ملك بارثي مكن لمملكته البارثيين من أن تغفر بمكان بين الدول .

وإن لم تنجح دولة البارثيين في الوصول إلى الحدود التي بلغها الأخمينيون إلا أنها أحرزت من النجاح ما جعلها تتخطى دورها المنشود الأولى في صد هجمات البدو وغاراتهم ، وأن تصبح كذلك خصماً يتصدى لروما التى كانت تحاول جاهدة أن تنفذ الحضارة اليونانية وتنشرها في الشرق حتى لقد انتهت الجولة الأولى من الصراع بين البارثيين وروما بهزيمة الجيوش الرومانية تحت قيادة كراسوس في معركة حران [كارهيه] عام ٥٣ ق . م . ولقد تخاذل أوغسطس الذى وطّد نفسه فيما بعد على أن ينقذ كل ما يمتّ للحضارة الإغريقية بصلة في الشرق ، فلم يجسر على التحرك بمحوشه كى يأخذ بالتأثر من البارثيين . ومع ذلك فحتى في ذلك الحين كان الصراع الداخلي الناشب بين الملوك البارثيين وأمراءهم عوناً كبيراً للدبلوماسية الرومانية التي تحايلت لتأجيج هذه الصراعات واستخدامها لمصلحة روما .

(١٩) أو كوشانه ، وهى من القبائل التى غزت الهند ، وكانت مملكتها تضم البنجاب وأفغانستان الحالية .

(٢٠) أو البيرث أو الفارث أو البارثيون أو الأشكانيين نسبة إلى « أشك » مؤسس هذه الأسرة .

(٢١) مترادف أو مهرداد بمعنى عطية ميترا .

الساسانيون

ولم تُظهر الأسرة المالكة الأخمينية إلا اهتماما يسيرا بالتطور الفكري أو العلمي ، كما لم يعنوا بتوحيد حضارة امبراطوريتهم . وإذا كانت ثمة إنجازات متفرقة في هذا الميدان فقد جاءت على يد رجال الدين أو نتاج جهود فردية ، بينما تحاذلت الحكومة عن مجرد محاولة الربط بين الحضارة الإيرانية والهندية من ناحية واليونان من ناحية أخرى ، تاركة مهمة ذلك للتفاعلات التلقائية المشوائية التي تحدث على حدود الامبراطورية مع الدول المتاخمة أو داخل نطاق الامبراطورية بواسطة جنود الإغريق المرتزقة الذين كانوا يعيشون متناثرين أو ملتقين في جالية يونانية في البلاد الفارسية [بغض النظر عن أولئك الذين يعيشون في أقاليم يونانية تحت سيطرة ملك الملوك] . ثم يجيء كذلك دور العمال الإغريق الذين كان الملوك يستخدمونهم في إنجاز الأعمال الفنية ، فقد حمل هؤلاء أساليبهم إلى فارس ، ثم نقلوا فيما بعد الأساليب الفارسية إلى بلادهم ، كما تلقت البلاد التأثيرات العلمية والثقافية على أيدي الوافدين من أصحاب المعرفة اليونانيين ، وبصفة خاصة الأطباء أمثال كترياس Ctesias الذي عاش في فارس في خدمة الملك أو ولاته ، وكذلك على أيدي علماء الهند الذين وضعوا معارفهم الطبية في خدمة ملوك فارس بينما وفدت الأفكار الدينية والفلسفية اليونانية إلى فارس مع تلامذة الفرس في مدرسة أفلاطون . كما حدث نفس الشيء مع ربانة الأسطول الفينيقي بعد الهزيمة التي منى بها الفرس على يد الإغريق في معركة سلاميس . ومع كل تلك القسوة لم تتوقف قبرص وكاريا وولايات أخرى في آسيا الصغرى ومصر عن محاولة التخلص من الحكم الفارسي . كذلك كانت ثمة جرثومة أخرى تنفث سمها في خلايا الامبراطورية معجّلة بنهاوينا ، وهي تلك الإقطاعيات التي كانت تسيطر على جيوشها والتي كان أغلبها يتكون من

الجنود المرتزقة . إذ كان من اليسر على «الوَلَاة» الثورة والتمرد طالما كانوا يتمتعون بتلك القوة العسكرية والإدارية المتاحة لهم ، في حين أن الجيش كان أضعف من أن يقوم بدوره في المعارك الحربية ، وهو ما أثبتته تاريخ الامبراطورية الأخمينية كله ، من الحروب الفارسية إلى غزو الإسكندر . وكان العيب الأكبر في هذا الجيش الهائل العدد أنه كان سعى التنظيم ، حتى أنه مُنى بالهزيمة المرة بعد المرة على يد الإغريق بين عامي ٤٨٠ و ٤٦٩ ق . م . ، ثم تمزق شذرا في عام ٤٠١ ق . م . أمام عشرة آلاف من الجنود المرتزقة اليونان الذين استطاعوا العودة سالمين إلى بلادهم دون خسائر تذكر . كما تصدى له الإسكندر غير متردد رغم أنه لم يكن تحت إمرته في مبدأ الأمر غير أربعين ألف مقاتل ومائة وستين سفينة . إلا أن كل هذا يبدو مفهوما حين نعلم أنه منذ القرن الخامس ق . م كانت القوة الضاربة في الجيش الفارسي مكونة من المرتزقة اليونانيين مثلما كان قوام الأسطول الفارسي سفنا فينيقية رفضت عام ٤٦٩ ق . م . الاشتراك في معركة إغوريديدون .

وقد ظهر أثر ذلك في عهد خشايارشا والملوك الثلاثة الذين خلفوه ، إذ آثروا جميعا تحبب الزهو بمغامراتهم الحربية في نقوش قبورهم ، وفضلوا استخدام الأساليب الدبلوماسية على العسكرية ، ولجأوا إلى الحيلة في تثبيت ملكهم ، وذلك باتباع سياسة التفرقة بهدف إضعاف الشعوب المنافسة ، ومد يد العون المالي إلى شعب وإثارتة ضد آخر بما يخدم مصالحهم . لكن الزمن الذي نال من الدول من قبل نال من دولة الپارت فإذا هي على توالي الأعوام تُمنى بالفتن الداخلية ، وإذا هي تنقسم على نفسها وتعود شيئا كما كانت من قبل ، وظهرت فيها طبقات ذات خطر أخذت تنازع الملك سلطته . واحتدم الصراع بين الجانبين ، وكان هذا مما هيا الفرصة لأردشير [أرتخشتر] أحد أمراء پارس «فارس» كى يغير على دولة الپارثيين في محتها تلك، وأن يهزمها هزيمة منكرة ، وأن ينتزع صولجان الملك من أرتبان^(٢٢) الخامس ملك ملوك الپارثيين ، وأن يقتله سنة ٢٢٤ ق . م . ، ويتبوأ عرش فارس «پارس» ويلقب نفسه شاهنشاه (ملك الملوك) الفرس ويؤسس أسرة فارسية بديلة لتلك الپارثية المولية تدير زمام الأمور ، وكانت هذه الأسرة الفارسية الجديدة الحاكمة هي أسرة «الساسانيين» .

هكذا لقي أرتبان الخامس آخر ملوك الپارت الأشكانيين مصرعه على يد أردشير مؤسس الأسرة المالكة الجديدة التي أطلق عليها اسم جدّه ساسان وكان سادنا لييت نار اصطخر^(٢٣) . وبدأ أردشير الملك بتأسيس حكومة مركزية قوية لإعادة تنظيم الامبراطورية تحاكي ماكانت عليه أيام حكم الأخمينيين الأشداء ، امبراطورية لا تعتمد على أمراء الإقطاع الكبار وحدهم بل على رجال الدين أيضا . وكان أحد ملوك الپارثيين الآخرين قد مكّن للزردشتية الصاعدة من تقنين النصوص المتناثرة لكتاب الأوستا المقدس ، فاضطلع أردشير بتنفيذ هذا المشروع آمرا الكاهن الأكبر «تنسر» بإعداد صياغة كهنوتية

(٢٢) أو أرتبانوس أو أردوان .

(٢٣) كان بابك والد أردشير أميرا يحكم جزءا من مقاطعة فارس بإقليم شيراز تحت ولاية ملوك الپارت الآخرين ، وحصل لابنه أردشير على ولاية إحدى المدن .

للكتبة المقدسة وإرساء عقيدة للدولة . وهكذا منح إقليم فارس — مهد الأخمينيين مؤسسي الامبراطورية — إيران أسرة وطنية ثانية تعيد إليها أمجادها .

وقبل أن يوقع أردشير الهزيمة بأرتبان كان قد أخضع أمراء كرمان وأصفهان ودجلة والفرات ، وقد يسّر له انتصاره على أرتبان ارتقاء العرش في المدائن وبالتالي سيادة مملكة بابل . وجريا على سنة قديمة لإضفاء الشرعية على سلطانه كان عليه أن يقترب بإحدى بنات أرتبان أو بنات أخيه كي يغدو عرشه امتدادا للأسرة التي احتل مكانتها . وواصل أردشير غزواته خلال فترة حكمه ، حتى شملت حين وافته منيته سنة ٢٤١ م كل الهضبة الإيرانية . وقد عني بأن يسجل للتاريخ ذكرى مغامراته الأولى فكلف النحاتين بتصويرها نقشا بارزا فوق صخور « نقش رستم » المجاورة لأصطخر مسقط رأس الساسانيين ، وجاء فك رموز الكتابات المصاحبة للنقوش البارزة على يد سلفستري ساسي عام ١٧٩٣ م في أول دراسة منهجية للغة الإيرانية القديمة .

وبدأ أردشير عهده بلمّ شمل الدولة بعد أن مزّقها الخلافات إلى دويلات ، وجعل شئون الحكم إلى هيئة إدارية ذات كفاية عالية ، واعتمد في توجيه دفة الأمور على رجال ذوى حنكة وخبرة ، أسند إليهم المهام الرئيسية وجعلهم قريين منه كي يسترشدوا برأيه ، وخلق مركزية قوية ساهمت بنصيب كبير في توطيد أركان الدولة الساسانية القوية .

وبقى نظام الجيش البارثي المشكّل من فرق الفرسان المسلحة المدرعة التي كان قوامها أشراف إيران المشهود لهم بالفروسية والشجاعة ، تحميا فرق الفرسان الخفيفة من رماة السهام . ومن وراء هؤلاء وأولئك الفئالة الذين لم يستخدمهم البارثيون من قبل . وفي أعقاب هذه التشكيلات كانت مجموعة الحراثين ، التي أوكل إليها فيما يبدو جمع الأسلاب وإغاثة الجرحى وإعداد الإمدادات . وثمة فرق أخرى كان يستعان بها من الشعوب المتاخمة الخاضعة للدولة ، ممن عُرفوا ببسالتهم وإقدامهم ، وكان للأرمن نصيب ملحوظ في الجيش الساساني . وأقام الساسانيون الحصون من حول المدن ، كما أقاموا القلاع على أطراف البلاد وأمتوها بجماعات من فرسان الشعوب المتاخمة ، ومن وراء تلك القلاع كان الجيش الإيراني يرباط بفرقه . وكان لهذا الاستعداد العسكري الضخم شأنه في بقاء تلك الدولة قرونا عدة آمنة من الغزو الخارجي أو الاضطراب الداخلي .

وكما ساعد هذا الجيش القوى على خلق دولة منيعة مهيبة وإشاعة الاستقرار ، كذلك أسهم الدين الزردشتي^(٢٤) في بث روح السلام والطاعة في نفوس الأهليين وتوطيد أركان النظام . ومن قبل أن تدخل

(٢٤) الديانة الزردشتية . مايزال تاريخ النشأة مصلح الدين الزدي مجهولا ، والراجح أنه قد نشر تعاليم دينه حوالي القرن السابع ق.م . ، وكان يرى أن الآلهة منبثقة من الإله الأكبر أهورا مردا وأنها المنفذة لإرادته هو فحسب ، وأن لابد أن ينتهي الصراع بين الخير والشر بانتصار المبدأ الأول ، وأن سلوك الإنسان يجب أن يتسم بالتوايا والأعمال والكلمات الطيبة ، وأن الإنسان سيُثاب على ذلك في الجنة ، وقد حرّم دفن الميت بل ترك فوق الداخا لتتشمها الطيور الجارحة .

الزردشتية إلى فارس كانت ثمة ديانة مزدية^(٢٥) يدين بها أهل الشمال الغربي من البلاد حيث كان لهم معبد خاص بها هو معبد نارشيز ، وكان كهنته يسمون الموابة^(٢٦) ، وما إن دخلت الزردشتية بلاد الفرس حتى أصبح هؤلاء الموابة هم رعاتها وحراسها إلى عهد الساسانيين .

وحين أدركت أردشير الشيخوخة نزل لابنه شاپور عن الملك وظل يعيش متخففاً من أعبائه إلى أن وافاه أجله . وهكذا وُحِدَ أردشير لإيران ، فكانت مزاياه كمنظم إداري تضارع قدراته العسكرية ، ودليل ذلك أن العديد من المدن التي أُسِّست في عهده أو رُمِّت كانت تحمل اسمه . ولم يخل عليه عالم الأساطير بقصص تروى أنجاده ، ففي العهد الأخير للساسانيين نسبت إليه إحدى القصص التاريخية صفات عديدة مما كان يتحلى بها قورش العظيم ، وبعد خمسة قرون روت الملحمة الفارسية أسطورة حكمه مُشيدة بآثره الخارقة .

ولقد اضطلع شاپور بأمر الملك خير اضطلاع وأولى الشئون الثقافية جانباً من اهتمامه ، فإذا هو يأمر بترجمة الكتب الغربية التي تتصل بالفلسفة والأدب والدين ، مع اهتمام أكبر بكتب العقيدة التي تدعو لمذهب ماني^(٢٧) . ثم مضى يتم ما بدأه أبوه في توطيد أركان الدولة وبسط سلطانها فشنّ حرباً على الإمبراطورية الرومانية ووقعت أنطاكية في قبضته مرتين . وفي عام ٢٦٠ انتصر على الإمبراطور فاليريانوس وأسره وسلقه أمامه حال عودته إلى إيران ضمن آلاف من الأسرى الذين استخدمهم في بناء مدينة عسكرية له ولجنده .

يقول إدوارد جيون في كتابه «اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها» : «حين انتصر ملك الفرس أرتخشيس [أردشير أو أرتخشتر]^(٢٨) وابنه شاپور على الأسرة المالكة البارثية وقتل رُسُل شاپور خسرو ملك أرمينيا الذي ظل صامدا طيلة ثلاثين عاماً محتفظاً بحياته واستقلال بلاده ، فزع حكام أرمينيا إلى روما يطلبون منها حماية بلادهم حفاظاً على صالح وريث العرش الشرعي تيريداتس بن خسرو الذي كان لا يزال طفلاً غير أن بلاد الخلفاء الرومان كانت على مبعدة واستطاع الفرس أن يزحفوا نحو الحدود على رأس جيش لم يستطع أهل أرمينيا صدّه ، وقد نجح أحد الخدم بفضل إخلاصه في أن ينقذ تيريداتس الصغير الذي يمثل أمل بلاده في المستقبل ، وظلت أرمينيا طوال سبعة وعشرين عاماً ولاية ساخطة نافرة وسط مملكة الفرس الكبيرة . وقد انتفضت أوداج شاپور بهذا الفتح الذي تم في يسر وأرغم الحاميات الرومانية القوية في القارة على التسليم ، ونشر الخراب والرعب على جانبي الفرات .

(٢٥) أمورا مزدا : هو كبير آلهة الدين الفارسي القديم ، وكذلك الدين الذي أدخل عليه الإصلاح للزردشتي . وهو الرب الأعلى الخالق للعالم ، السيد الحكيم ، أنجيه الإله زروان ، وهو إله ذكر وأُنثى في الوقت نفسه . وقد اضطر أمورا مزدا إلى الدخول في صراع مع أنجيه التوأم روح الشر أهرمين حتى تستنى له أخيراً السيطرة على العالم .

(٢٦) الموابة أو الموابة : رجال الدين من الجوس .

(٢٧) مذهب ماني أو المانوية نسبة إلى ماني . وماني يجمع بين الثنوية للمزدية والتقاليد المسيحية لمنطقة الفرات السفلى واليهودية والبوذية ، وكان مصوراً موهوباً يقال إن رسومه الدينية الرائعة ساعدت على نشر المذهب الذي كان يدعو له .

(٢٨) Artaxerxes نسبة إلى أرتا .

وجدت روما أنها خسرت أحد حدودها الهامة وفقدت حليفا طبيعيا مخلصا لها ، وأن أطماع شاپور قد تحققت في إيقاع سريع فأحسست إحساسا عميقا بالإهانة وباقترب الخطر ، وتوهم قائليريانوس أن يقظة ولاته قد تكفي لتأمين سلامة الراين والدانوب ، فعقد العزم رغم تقدم سنه على أن يتقدم بنفسه للدفاع عن الفرات ، ومضت جيوشه متقدمة في آسيا الصغرى موقفة حملات القوط البحرية ، وحرر الولايات المنكوبة بالغزو الفارسي فنعمت بهدوء عابر خادع ، ذلك أنه ماكاد يجاوز الفرات ويلتقي بملك الفرس قرب أسوار مدينة أذاسا حتى هزمه شاپور وأسره .

وقد أقدم الرومان على محاولة جريئة فاقتحموا جيش الفرس ببسالة ، غير أن محاولتهم انتهت نهاية فاجعة بسقوط عدد كبير من رجالهم . واستطاع شاپور أن يطوق جيشهم بعدد كبير من جنده وانتظر في صبر حتى اشتدت وطأة المجاعة والوباء بينهم ، وحينئذ تعالت صرخات الجنود الرومان متهمين قائليريانوس بأنه سبب البلاء ، ومطالبين بالاستسلام وعرضوا تقديم مبلغ كبير من الذهب ثمنا لخروجهم من الحصار ، غير أن ملك الفرس الائق من تفوقه رفض المال في ازدراء ، واحتجز المندوبين ، وتقدم على رأس فرقة محاربة حتى بلغ استحكامات الرومان وطالب بعقد اجتماع شخصي مع الامبراطور واستسلم الامبراطور إلى الهوان الذي أرغمه على وضع حياته وكرامته تحت رحمة عدوه وانتهى هذا اللقاء بما كان طبيعيا أن ينتهي به ، إذ وقع الامبراطور في الأسر وسلمت قواته المذهولة أسلحتها . وقد أبى غرور شاپور لحظة انتصاره عليه إلا أن يضع على العرش الخالي خلفا تابعا ذليلا يعتمد كل الاعتماد على رضاه ، وشاء تلويث العرش الروماني بتقديمه لسريادس ذلك اللاجيء الحقير الشأن من أنطاكية الذي لم يتورع عن ارتكاب أية رذيلة ، وهتف الجيش الأسير مزكيا إرادة ملك الفرس الظافر على مضض واستحياء .

وقد عاب التاريخ — على عاداته في الوقوف عند سوانح المدح وخواطر الذم — عاب على شاپور استغلاله لحق الفتح استغلالا مشوبا بالغرور والخيلاء حين عرض قائليريانوس على الجماهير مكبلا بالأغلال في حلته الامبراطورية رمز العظمة المتهاوية ، وحين امتطى صهوة جواده واضعا قدمه فوق عنق الامبراطور الروماني ، فتقلت وطأة العار والمهانة على قائليريانوس وقضى نحبه ، فشق شاپور جلده وحشاه بالقش مُعيدا إليه هيئته الإنسانية ، وأمر بحفظه في أشهر معابد فارس حيث بقي بها عدة أجيال تذكارا لانتصار الفرس على الرومان بعدل آلاف النُصب الرائعة التي شكلها الرومان بغرورهم من النحاس أو الرخام . ومهما يكن من بشاعة المعاملة التي لقيا قائليريانوس التعيس الحظ في بلاد فارس ، فإن من المؤكد أنه كان الامبراطور الروماني الوحيد الذي وقع في أيدي أعدائه حيّا وأفنى بقية عمره بينهم أسيرا ذليلا (٢٩) .

(٢٩) اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها لإدوارد جيون ، ترجمة محمد علي أبو ذرة . مراجعة وتقديم الأستاذ أحمد نجيب هاشم . دار الكتاب العربي ١٩٦٩ .

ومن عام ٢٢٤ م إلى عام ٦٥١ م توالى على العرش الساساني ستة وعشرون ملكا إذا استثنينا منهم الملوك الأخيرين الذين لم يكتثوا على العرش طويلا ، وقد انصرف هم هؤلاء الملوك إلى الدفاع عن بلادهم من ناحية ضد الثورات الداخلية التي كثيرا ما أثارها أمراء الإقطاع ، ومن ناحية أخرى ضد العدو الخارجي كالرومان والبيزنطيين والمفتالتيين (الهياطلة) . وبعد أهم ملوك هذه الأسرة بعد أردشير الملك شاپور الثاني [ذو الأكتاف] خصم چوليانوس ، يليه الملك كسرى أنوشروان الذي بلغ بالامبراطورية شأوا بعيدا سرعان ما انحدرت بعده .

هكذا اتبع الساسانيون سياسة أسلافهم البارثيين نفسها إزاء الرومان وكانت أطماعهم في أرمينيا - كما سبق القول - أحد الأسباب الرئيسية في الحروب التي نشبت بينهما والتي انتهت فيها الامبراطور قائلريانوس وسقط أسيرا في يد شاپور الأول ، كما انتهت الامبراطور چوليانوس وقتل في معركة كُتب النصر فيها لشاپور الثاني . وبعد اعتناق الامبراطور قسطنطين للمسيحية في عهد ملك الملوك شاپور الثاني هاجر مسيحيو إيران الذين تعرضوا لاضطهاد الكهنة الزردشتيين إلى الولايات الرومانية على حين لجأ المسيحيون النساطرة^(٣٠) إلى إيران ، وهي الهجرة التي نشرت عقيدة النسطرة في آسيا بالترجيح حتى بلغت الصين .

وفي الوقت الذي كان امبراطور بيزنطة ينود عن بلاده هجمات البرابرة خلال القرن الخامس الميلادي ، كان الساسانيون يدفعون عن أنفسهم هجمات أسرة كيدارا المغولية في أفغانستان^(٣١) والهياطلة ، وكلها شعوب ذات أصول تركية مغولية . وفي نهاية القرن الخامس وقعت إيران تحت سيطرة هذه الشعوب التي مدت يد العون أيضا إلى الملك قباد حامي مزدك الشيعي على استعادة ملكه الذي فقده بعد قيام ثورة ضده . وما إن انقضت بضع سنين على دفع جزية سنوية للغاليين حتى ظهر خسرو الأول ليححو هذه الإهانة التي لحقت بوطنه . وقد اتصف هذا الملك شأنه شأن سلفه أردشير بمواهبه الإدارية مثلما اشتهر بانتصاراته العسكرية ، ونسب إليه المؤلفون الفرس والعرب قصصا عديدة تُظهره رسولا للعدالة ، فبحكمته ورجاحة عقله أعاد الاستقرار الاجتماعي من جديد بعد أن عكّر مزدك صفوه ، وأعاد للامبراطورية مكانتها بعد أن خاض ثلاثة حروب خرج منها ظافرا منتصرا . وبعد فترة من العداء تهادن مع بيزنطة لمدة نصف قرن وذلك من الناحية النظرية على الأقل ، كما غزا بلاد الهياطلة غير أن الأتراك مالبتوا أن حلوا محلهم في تهديد الامبراطورية . وفي النهاية بعث بنجدة لعرب اليمن ضد الأحباش حتى تم طردهم نهائيا من اليمن التي احتلها هو .

(٣٠) النسطرة طائفة من المسيحيين ينتسبون إلى نسطوريوس بطريرك القسطنطينية الذي أعرض عن تسمية مريم العذراء بأم الإله . وقد حاربه كيرلس الاسكندري وانعقدت بسبب هذه المشكلة ثلاثة مجامع دينية متلاحقة آخرها عام ٥٥٣ ، وقررت كلها أن للمسيح طبيعتين إلهية وناسوتية متحدتين في أقنوم واحد وقوام إلى واحد . وقد ناصرت كنيسة أنطاكية مذهب نسطوريوس ولكن لم يبق معه إلى النهاية إلا كنيسة فارس التي صارت الكنيسة النسطورية ، ولا يزال لها أتباع في العراق وإيران وملابار والهند ، وطقوسها سريانية شرقية ، وتدعى أحيانا بالكنيسة الأشورية . وقد ازدهرت عندهم حياة الرهبنة فأوفدوا المبشرين إلى آسيا الشرقية منذ فجر القرن السادس ، وعندهم انتشرت النصرانية في فارس والهند والصين .

(٣١) هي الأسرة التي أسست مملكة الكوش في جاتندملرا (عام ٤٣٠ م تقريبا) .

وهكذا رفع كسرى من شأن الامبراطورية ، وما أكثر ماتغنى المؤرخون والشعراء في عصره بأبهة البلاط وعظمة المباني وتقدم العلوم والآداب ، ولعل هذا هو السبب في أن إيران قد لعبت دورها ببراعة كوسيلة بين بيزنطة والهند والصين . غير أن هذه العظمة كانت تحمل في طياتها جرائم الانحلال ، إذ ساعدت على تركيز مقاليد الأمور في أيدي طبقة أمراء الإقطاع والموابلة ، وأدت إلى ازدياد الحركات الثورية التي تنابت في إيران إثر تعيين خسرو لأربعة قادة عسكريين يحكم كل واحد منهم رُبع مساحة البلاد . وفي عهد ولده ثار أحد هؤلاء القادة المسمى بهرام جوين وكان من سلالة البارثيين ، وهو ماكشف عن خطأ هذا التجديد الذي استحدثه كسرى . ومن ناحية أخرى اتسعت الهوة بين الشعب والحكومة لما جدّ من اضطهاد الكهنة للأقليات الدينية ونكوصهم عن سياسة التسامح . وفي عهد كسرى الثاني في القرن السابع تأخر انهيار الامبراطورية بضع سنين رغم الأزمة المالية والفتن والحروب . وتعاقب على العرش بعد ذلك عشرة ملوك فاشلين خلال سنين قليلة ، ولقى آخر الملوك الساسانيين مصرعه أثناء غزو العرب لدولة فارس التي أصابها الشلل نتيجة تفكك شمل الدولة بعد انهيار وحدة أمراء الإقطاع .

الفتح الإسلامي

واستشرى الفساد في البلاط الساساني وأخذت سلطة الموازنة تتغلغل إلى كافة المرافق حتى ضاق الناس ذرعا بهم وناقوا إلى من يخلصهم من هذا الإذلال، ولم يلبث الفرس أن وجدوا الغزاة يقتحمون عليهم أبوابهم برسالة روحية ولغة جديدة حاملين راية المساواة بين الناس، وإذا هؤلاء الغزاة يختلفون عمن سبقهم من الغزاة في حملة الإسكندر. ذلك أن العرب أدركوا أنهم انفتحوا على شعب له ماض وله تراث فأخذوا عنه وأعطوه، واقتبسوا من سياسته وفنه ووهبوه دينهم ولغتهم. غير أن تلك البقاع الواقعة وراء الجبال الممتدة على ساحل بحر قزوين تلقى أهلها الدين الجديد واللغة الجديدة، ثم انحازوا بعقيدتهم كشعبة لعل رضى الله عنه فإذا جلّهم علويون مشايخون له ولبنه.

وطغت ثقافة الفرس، وإذا هي تطبع الثقافة العربية بطابعها، وإذا نحن نجد أثر ذلك في البلاط العباسي في بغداد، وإذا الأسر الفارسية تتولى الحكم بادية ذى بدء في مناطق متفرقة من البلاد إلى أن امتدت جنورها نحو كافة المناطق الفارسية، وإذا الحكم في حقيقته في أيدي الفرس وفي الظاهر في يد الخليفة العباسي الذي جاهد سدى ليحول دون تسلطهم باستخدام سياسة التفرقة بين الأسر الفارسية إلى أن هاجم الصفاريون^(٣٢) بغداد نفسها وقتلوا الخليفة، وإذا الأسر التوكية التي حكمت إيران في منتصف القرن العاشر تحمي كل ما هو فارسي شعرا وفنا وعمارة.

ولكن الذى لاشك فيه أن هاتين الحضارتين اللتين التقتا على أرض إيران — وهما الحضارة العربية والحضارة الفارسية — قد أعانتا على اتساع حدود الدولة الإسلامية التي امتدت إلى الهند جنوبا وشرقا وإلى جبال البرانس شمالا وغربا.

(٣٢) الصفاريون أو بنو الصفار هم دولة أسسها يعقوب بن ليث الصفار وأصله من سجستان، تولى الحكم في فارس منذ ٢٣ سنة وأضاف إلى مملكته أقاليم الهند المتاخمة، وقد هدد بغداد ثم مات في خوزستان عام ٨٧٩م وانقرضت دولته من بعده.

الفرس بين العقيدة والاسطورة

دين الفرس والفكر الإسطوري (٣٣)

تتميز الديانة الفارسية بتعقيد يعسر معه فهمها ، ولا يكمن سرّ ذلك في أنها تشكّلت من خليط من العقائد الأشورية البابلية والآرية. فحسب ، بل في أنها خضعت لتغيرات هامة خلال الأسرات الثلاث التي تعاقبت على الحكم وهم الأخمينيون (٥٥٨ — ٣٣٠ ق . م) والپارثيون (٢٥٠ ق . م — ١٩١ م) والساسانيون (٢٢٤ — ٧٢٩ م) .

وإذا تركنا جانبا نقوش داريوش في «بيستون» وملونات الحضارات المجاورة ، فقد استقينا علمنا بالعقائد والأساطير الإيرانية من «الزندا وستا» [وهي شرح الأوستا] التي تم تسجيلها خلال العهد الساساني ، ولو أن موضوعاتها تضرب بجذورها نحو آرية ما قبل التاريخ . وكان الفرس والجنس الآري بعامة ينزعون إلى تقديم مظاهر الطبيعة وعبادتها باعتبارها كائنات إلهية ، فأطلقوا على الشمس «عين الله» وعلى الضوء «ابن الله» ، ووصفوا الظلمة بأنها الشيطان بعينه . ولابد أن النار كانت جزءا من

(٣٣) — ١ New Larousse Encyclopedia of Mythology: Mythology of Ancient Persia. Paul Hamlyn. London 1959, PP. 309-322

٢ — أحمد أمين : فجر الإسلام . لجنة التأليف والنشر والترجمة (١٩٥٩ صحيفة ٩٨—١١٣)

٣ — محمد عبد الكريم الشهرستاني : كتاب الملل والنحل (١٩١٠) صحيفة ٥٨٩ و ٦١٩—٦٣٢ .

٤ — الشاهنامة لأين القاسم الفردوسي . ترجمة أفتح على البنداري . تحقيق دكتور عبد الوهاب عزام — دار الكتب المصرية ١٩٣٢ .

٥ — كتاب تنسر . نقله للمربية دكتور يحيى الخشاب .

عقيدة صريحة اجتمع عليها أكثر الهند أوريين قبل أن تستقر في إيران رمزاً للإله الأكبر . وقد اتخذ الفرس النار رمزاً لإله الخير «أهورامزدا» ، وأشعلوها ليتيحوا لآلهة الخير الفرصة للقضاء على آلهة الشر . من أجل ذلك سُمي المزدديون عبدة النار . وحمل أكثر الأمراء البارثيين لقب «صانع النار» ، واحتل سدنة بيوت النار في الكهنوت المجوسي خلال العهد الساساني المراكز المرموقة في الدولة .

وقد احتفظت كافة الديانات الإيرانية بهذه العقيدة الأساسية البدائية ، حتى غدا النور والنقاء يتوج كل ميا هو إيراني ، وليست أسطورة «آذر» بن أهورامزدا الذي يمثل الخير الأسمى — وهو النار المتوهجة في السماء والكامنة في الأخشاب — سوى تعبير عن هذه العقيدة ، وإن أثارت هذه الأسطورة في نفوسنا تساؤلاً عن أسبقية تسمية كل من الابن وأبيه باسم النار وأيهما أجدر بأن يكون النار الأسمى (٣٤) .

وفي الحق إن آذر لم يكن شعلة متقدة فحسب ، بل كان إلى جانب ذلك مصدر الخير الذي يهب الناس الراحة وأسباب العيش ، والحكمة والفحولة والنسل السليم وجنة لا يَطُوها غير الفضلاء ، ورفيق مركبة الشمس وحامي حمى العالم من مغامرات «إله الشر» ، وثمة جريمة واحدة لا يغتفرها قط ، هي حرق لحم الإنسان الميت أو طهوه إذ يراها أبلغ إهانة لقداسة «الحياة» . وكان الفرس يؤمنون بالصراع الدائم بين إله الخير وإله الشر ، ويعتقدون أن الشعائر الدينية كالصلاة وغيرها تشد من أزر آلهة الخير في نزاعها مع آلهة الشر .

وتنبع شعائر الهوما — شراب الخلود — في «الزنداوستا» من نفس المصادر الآرية ، مثلها في ذلك مثل شراب السُّوما الفيدي في الهند ، ولو أن النبات مختلف لاختلاف الموطن إلا أنه في الحالتين عشب مقدس يُعْتَصَر لاستخراج شراب مايكاد يتخمَّر حتى يسمو بروحانيات من يشربه . وكانت التعاويذ التي تُتلى خلال شعائر الهوما تطرد الجان الشريرة ممهدة الطريق لسيادة الخير .

وقد خلّفت إحدى الهجرات الهند أوروبية بصماتها في شمال العراق ، يؤيد ذلك ما جاء في نقش مسماري وجد في كبادوكيا عن إحدى المعاهدات بين الميثانيين قاطني شمال الفرات والحيثيين قبل ميلاد المسيح بأربعة عشر قرناً ، وقد نص في المعاهدة على إظهار الآلهة . والغريب أن أكثر أسماء الآلهة الواردة فيها هندية وإن كان بعضها إيراني ، مثل ميترأ وقارونا وإندرا . وإذا كانت لإندرا إله الصواعق أهمية بالغة في العقيدة الفيدية إلا أنه اعتبر في إيران مجرد شيطان لا قيمة له ، على حين لعبت مكانة ميترأ دوراً هاماً في كلتا الحضارتين وإن اختلف الدور الذي يؤديه في كل منهما . وقد ارتبطت عبادته بعبادة «أناهيتا» إلهة المياه إلى حد بعيد ، وكان في بادئ أمره إلهاً للعقود والمعاملات والصدقة ثم ارتقى إلى حامى الحق وقاهر الزيف .

(٣٤) ومن هنا كانت آذريجان بمعنى نار بلا روح .

وفي عهد ما قبل زردشت كانت عبادة ميثرا تشترك مع عبادة أهورا الأعظم في عناصر كثيرة : فشجاعته في الحرب لاتباري ، يقرن المعرفة إلى قوته ويمثل جوهره النور والنقاء ، ومن ثم فهو قائد مركبة الشمس عبر السماء . منه يتوقع الناس النصر والحكمة معا ، وعليهم يسقط غضبه العارم إن صدر منهم غش أو خيانة . وكان بين شعائر عبادته تقديم الذبائح وقرابين الهوما ، يتناولها القوم إثر طقوس دقيقة تصحبها توبة صادقة وورع عميق . وحفظت الأجرام السماوية تحت تأثير علوم الفلك الكلدانية بقداسة خاصة كما ظفرت بالربوبية ، وعلى رأس هؤلاء الأرباب الذين تحولوا فيما بعد أرباباً ثانويين ثمة رب أكبر .

أما المجوس فكانوا جماعة من رجال الدين يدينون بدين خاص بهم ، وفيهم ظهر زردشت أيام الملك كشتاسب الذي أكسب دخوله في دينهم ملتهم قوة ومنعة وجعله العماد الروحي للدولة الأخمينية ، حتى أن الإسكندر حين هزم دارا الثالث وقتله عمد إلى هدم الركن الروحي في الأمة ، غير أنه فشل في هذا المسمى لأن الهارت نجحوا في الحفاظ على دينهم ، دين زردشت . ولما كانت الدولة الساسانية أمر الملك أردشير أحد رجال دين زردشت المعروف باسم تئسر — كما أسلفت — بأن يجمع شتات الأوستا وأن يسطر هذا كله في سفر واحد فكانت الأوستا التي عُرفت باسم « خرده أوستا » أي مختصر الأوستا الذي نعرفه اليوم .

« مزدا » إله الملكية الفارسية

أخذ « مزدا » إله الملوك الأخمينيين يتألق بوهج ظل يكبر ويكبر حتى تهاوت في الظل أسماء ماعداه من أرباب . وكان استثنائه بمكانة الإجلال والتقديس نتاج السيادة المطلقة التي أحرزتها الأسرة المالكة الفارسية الأخمينية في العالم الإيراني ، فكان رب الأرباب سيد السماوات وخالق الأحياء ، والقوة التي ترمز لملك الملوك ، سيد الشعوب وحاكمها . ولا يزال اشتقاق اسم « مزدا » محل جدال ، فمن قائل إنه مشتق من كلمة « مدها » السنسكريتية بمعنى الحكمة ، ومن قائل إنه مشتق من كلمة « مادا » بمعنى الافتتان ، ومن قائل إنه مشتق من كلمة « ماستيم » بمعنى « التنوير » . وثمة نفر من الباحثين يميلون إلى مضاهاة الاسم الإيراني أهورا مزدا باسم كبير آلهة آشور بانيبال المدعو أسارا مازاس (٦٦٨—٦٢٦ ق.م) ، ويربطون أيضا بين كلمة أهورا الإيرانية وأسورا الهندية وأشور الآشورية . وهذا كله يثبت أن إله الأخمينيين كان موجودا قبل ظهورهم وأنه ظفر من قبل بتبجيل ملوك آشور .

وقد مثل نحاتو پرسپولیس، أهورا مزدا إله الملك داريوش وحاميه بلحية وقورة وفق الطراز الآشوري ، بينما أحاطوا جسده بجناحين كبيرين متماثلين وأضافوا إليه ذيل طائر ، على حين قد خلعوا عليه في نقوش الحفر البارز سمات البشر مما جعله ينتمي على هذا النحو إلى عالم الغيبيات النابض بالفكر الفلسفي المجرد أكثر من انتمائه إلى عالم الأسطورة بما يفرضه من قوة التصديق دون مناقشة . أما تصويره بالشكل الآدمي فلا يعدو ابتكارا من إبداع النحات . فهذا الإله هو خالق كل شيء ، تحطمت قدرته قدرات البشر ، وانبثق منه ناموس الكون ، فكانت الحقائق الأبدية صدى للروح الإلهية ، التي لم تندثر بالنقص البشرية والتي كان كل ما يصدر عنها نقيا نقاء الروح التي يمثلها ، على حين أن الشخصيات السماوية التي تكوّن حاشيته — وهي جماعة كبار الملائكة — لم تكن إلا أفكارا مجردة أضفى عليها الخيال الديني القداسة ثم تجسدت حقائق ملموسة وثقلت في الملائكة .

واستطاع زردشت الميدي الأصل أن يحقق نوعاً من التوفيق بين دين المجوس ودين الملوك ، غير أن هذا التوفيق لم يأخذ صفة رسمية إلا بعد ثمانية قرون من عهد زردشت الذي عاش طبقاً لما زعم الفرس سنتي ٦٦٠ و ٥٨٣ ق . م حين دَوّن كتاب «الزنداوستا» الذي لا يزال باقياً . وإذا كان البعض قد أنكر وجود زردشت فالثابت أنه كان شخصية حقيقية وليست من وحي الخيال . وتنظم سيرة زردشت سلسلة من المعجزات ، فقد وُلد والكون بأسره يهَلَل بهجة بمجيئه ولم تصدر عنه صرخة أو بكاء ساعة ميلاده ، ولَمَّا وُلد ضحك ضحكة تبيّن أنها كل من حضر ، غير أن عداوة الكهنة الزنادقة من الكافي والكاربان عبدة الأوثان ظلت تلاحقه بأسلحة الغش والخداع ، وحين عزم نبيّ المستقبل على الزواج خضع لاختيار والده ، ولكنه طبقاً لشريعة الإيرانيين الشغوفين بالصراحة والضوء أصرّ على استجلاء ملامح عروسه قبل أن يعقد عليها .

وما أشبه دعوته الدينية بدعوة بوذا ، ففي سن العشرين هجر بيت أبويه بحثاً عن «الإنسان الهامم بالعدل الشغوف بإطعام الفقير» ، إذ تملت مظاهر الإيمان في رأيه في تغذية الحيوان والبؤساء ومدّ النار بالخطب وصبّ عصير الهوما في الماء . ولزم الصمت سبع سنين في أعماق غار في الجبل ، وتلقّى الوحي عن الملائكة سبع مرات وهو في سن الثلاثين ، وامتلك السيطرة على عناصر الكون المختلفة . وكان تلقّيه للوحي الأول عن طريق «وهومنه» [روح الحكمة] الذي وهبه النشوة الروحية بأذريجان في حضرة أهورا مزدا . ومالّب أن مضى مباشرة برسائله ، فرحل حتى غرّنة على حدود أفغانستان والحدود الشرقية لإيران ، وتلقّى الوحي في مناطق أخرى حيث لقن أسلوب معاملة الحيوانات الأليفة والنار والمعادن والأرض والماء والنبات ، حتى أحاط الرسول بكل ما كان بحاجة إلى معرفته . ومن الشمال جاءه أنكرامينو غاوبا ليشيه عن قتل رعاياه من الشياطين ، وعرض عليه عرش مملكة في الأرض ، بيد أن زردشت تحاشى الغواية متسلّحاً بالرقى والعوذات .

ولما كانت السنة الثانية عشرة من الدعوة اهتدى فيشتاسبا (كشتاسب) ملك بلخ بمقيدة زردشت ، وتبعه الناس في الهند وبلاد اليونان . وجمعت معارف النبي بين الطقوس وبين علوم الطبيعة والنجوم والأحجار الكريمة ، غير أن الدعوة إلى الدين في سنواتها المتأخرة لم تنحصر في نطاق الدعوة السلمية بل نشبت حرب مقدسة بين فيشتاسبا وخصومه الترك الكفار برزت فيها شجاعة اسفنديار الخارقة . وهنا تضفي شاهنامة الفردوسي لمسة بطولة إلى شعائر «الزنداوستا» . والمعروف أن زردشت قد لقى حتفه في سن السابعة والسبعين على يد أحد الثورانيين .

وقد قام دين الفرس على مبدئين أولهما أن للكون قانوناً لا يحد عنه ، وأن له ظواهر طبيعية لا يعترها التغيير ، وثانيهما أن ثمة صداماً بين الخير والشر وبين الضوء والظلمة وبين الخصب والجذب . ولم يخرج زردشت عن هذين المبدئين ، إلا أنه حصر آلهة الخير العديدة في إله واحد هو أهورا مزدا ، كما حصر آلهة الشر في إله واحد هو أنكرامينو أو أهرمين . وهكذا كان زردشت من وجهة النظر العقائدية «موحداً» يرى للعالم إلهاً واحداً ، ومن الناحية الفلسفية «ثنوياً» لما ينطوي عليه العالم من خير وشر في

صراع مستديم . ويتلخص هدف زردشت في جهاد النفس لبلوغ الكمال بالفكر والكلمة والعمل ، حتى إذا جاءها الموت وُزنت أعمال الروح وحوسبت على ما اقترفت .

يقول زردشت : «النور والظلمة أصلان متضادان ، وكذلك أهورا مزدا وأهرمين ، وهما مبدأ موجودات العالم ، حصلت التراكيب من امتزاجهما ، وحدثت الصور من التراكيب المختلفة ، لكن الخير والشر ، والصلاح والفساد ، والطهارة والخبث ، إنما خرجت من امتزاج النور والظلمة ، ولو لم يمتزجا لما كان وجود العالم . وهما يتصارعان إلى أن يغلب النور الظلمة والخير الشر ، ثم يخلص الخير إلى عالمه وينحط الشر إلى عالمه ، وذلك هو سبب الخلاص» .

وتنقسم الإثنى عشر ألف سنة التي تشمل تاريخ هذا العالم حسب عقيدة زردشت إلى أربعة عهود ، يستغرق كل منها ثلاثة آلاف عام . بدأ أهورا مزدا الخالق الذي لم يُخلق بإبداع الموجودات اللا مادية ، إذ كان لا يزال يقصر نشاطه على التفكير فيها ، ومن ثم توقع ظهور أهرمين ، وعلى الفور ظهر أهرمين من وسط الظلمات . وقد عرض أهورا مزدا أن يسود السلام بينه وبين أهرمين ولكنه لم يوفق ، فأعلن الحرب التي قُدِّر لها أن تستمر التسعة آلاف سنة التالية ، حتى كُتب النصر للنور في النهاية .

وكرّست المرحلة الثانية من الثلاثة آلاف سنة لخلق الموجودات الحالية سواء بواسطة الإله أو الشيطان . واشتملت المرحلة الثالثة على التقلبات التي مرَّ بها الجنس البشري فيما بين عهد الإنسان الأول حتى عهد زردشت . أما العهد الأخير فكان يوم كتب لزردشت أن يحقق لأهورا مزدا النصر النهائي ، وهو كذلك يوم الحساب .

والأوستا [الأبستاق بالعربية] هي كتاب زردشت المقدس ، ويسمى شرحه «الزنداوستا» ، وقيل إنه يشمل إحدى وعشرين نسكا لم يبق منها غير نساك كامل وبعض آيات متفرقة ، وكانت اللغة الإهلوية هي لغة الفرس في العهد الساساني ، وتولى الزند شرح الأبستاق باللغة الإهلوية . ونادى زردشت بأن الخير منبع النور خالق كل ماهو نافع مفيد ، وأن الشر مصدر الظلمة خالق كل ماهو ضار مؤذ ، وأن الحرب سجال بين الخير والشر ، وأن النصر في النهاية معقود للخير ، وأن الناس قلب منهم من يؤازر الخير ومنهم من يعضد الشر ، ولذلك فإن الصراع لايقوم بين إلهي الخير والشر بقدر مايقوم بين أتباع كل منهما ، وأن للإنسان حياة دنيوية وأخرى بعد الموت تتوقف على سلوكه في حياته الدنيوية . ويقال إن النبوة قد نزلت على جمشيد ملك الفرس ، وإذ ناء بحملها حملها عنه زردشت .

ولقد حجبت المزدية كل ماعداها من العقائد الإيرانية ولكنها اتخذت أشكالا عدّة ، فإن «الثنوية الإيرانية» — فكرة إله الخير أهورا مزدا وإله الشر أهرمين — التقليدية التي ذاعت في كتب تاريخ الأديان لا تساير تماما حقيقة العقائد التي سرت ما بين عهد قورش والفتح الإسلامي . وعلى الرغم من أن هذه الثنوية قد بشر بها زردشت كمظهر من مظاهر إصلاحه الديني إلا أنها لم تظفر بالرسوخ إلا فيما بعد بتأثير الضغط السياسي للساسانيين التواقين إلى إرساء قواعد تقليد قومي عريق في مواجهه التأثيرات

المتأثرة ، ولم تعد « الثنوية » حتى عهد الساسانيين كونها رأى نحلة من بين النحل . وعلى حين كان مزدا الأخمينيين إله « ملك الملوك » قبل اعتناق كشتاسب الزردشتية كما مرّ بنا ، فقد كان مزدا الساسانيين إله دينيا ذا وشائج قرى مع آلهة زردشت ، فهو ينيرى لمكافحة إله الشر — الظلمة — أهرمين الذى استحدثه دين زردشت . وبين هذين التعلين من المزدية الأخمينية والساسانية كان عهد البارثيين حين احتكرت ديانات أخرى عقائد الايرانيين .

وفي الحق إنه يصعب حصر الأديان الفارسية في قائمة ، كما أن محاولة تصنيفها أمر بالغ التعقيد ، إذ علينا أن نبدأ بالإشارة إلى عقائد البارثيين [ياهلاقا] التى اشتق منها اسم اللغة الپهلوية . وكان البارثيون إيرانيين وافدين من سكوذيا يدينون بعبادة الأسلاف ، ثم زحفت إليهم البوذية التى انتشرت في بلغ إلى جانب عقائد أخرى متعددة متأثرة بالفلسفة التجريدية التى كشفت عن مزيج من العناصر اليونانية والغنوصية^(٣٥) . والإيرانية . وأشهر هذه العقائد هى عقيدة ميثرا التى لم يقتصر ذيوها على غرب آسيا ، بل كادت تغزو أوروبا حين بلغت خلال القرن الأول قبل المسيح على أيدي الجيوش الرومانية . وترجع أصول هذه العقيدة إلى الإله ميثرا الآرى بعد أن مرّت بتغيرات عديدة . فيذكر هيرودوت إلهة سماء باسم ميثرا ، وكانت كلمة « ميهَر » في اللغة الفارسية تعنى « الشمس » غير أن هذا الإله بعيد كل البعد عن إله العقود والمعاملات القديم الذى عُرف في الهند وإيران . كان ميثرا همزة وصل بين أهورا مزدا وأهرمين الزردشتي ، فهو « الزمن » الذى ينظم تتابع النور والظلمة . وما أكثر ماصوّرت أعمال النحت المتأثرة مشهد تقديم الثور ذبيحة بواسطة الإله ميثرا معتمرا برداء الرأس الفرجي داخل أحد الكهوف التى يتجمّع فيها مريدوه حيث يؤدي الإله أحد طقوس الخصوبة فتنبع الحضرة حول الجرح الذى تنزف منه دماء الضحية .

وبرغم أن عقيدة ميثرا هذه بعيدة بُعداً شاسعاً عن مزدية زردشت إلا أنها قد احتفظت مثلها بفكرتها الأساسيتين : وأولاهما الحماسة المتدفقة للنقاء الخلقي نتيجة الروح العسكرية التى يتحلّى بها الجندي المجاهد ، والثى كانت سبب الشهرة التى نالتها هذه العقيدة بين فيالق الرومان ، وثانيتهما تبجيل النور ، وهو المطلق أو الشيء الوحيد المعصى على القهر ، المتجسّد في الشمس .

وكانت المانوية عقيدة قريبة من الزردشتية ، آمنت بها جماعة ماني ، ووجدت فيها الديانة المسيحية خصما وعدّتها هرطقة خارجة عليها ، وهى وفق العلامة براون : « زردشتية متنصرة أكثر منها نصرانية

(٣٥) نسبة إلى غنوص أى المعرفة ، وهى حركة فلسفية ودينية نشأت في العصر المتأخر تؤمن بأن الخلاص بالمعرفة التى يعثونها أهل قدرا من الإيمان والأعمال الحرة . ويقول الغنوصيون بالثنائية أى بالتمييز بين الخير والشر ، إذ يعثونهما العنصرين الأساسيين للوجود ، وقد أدجوا في تعاليمهم شيئا من السحر والشعوذة . ونبذت الغنوصية المسيحية الأولى الأسس اليهودية للمسيحية وكذلك العهد القديم ، ونادت في القرن الثاني بأن الخلاص يتم عن طريق الحكمة [صوغيا] ، وقسمت الناس إلى ثلاث طبقات : الغنوصيون وخلصهم مضمون ، والمسيحيون غير الغنوصيين ويمكثهم أن يخلصوا أنفسهم بالإيمان ، ومن عدا هؤلاء وأولئك هالكون ، وانتهى الأمر بالغنوصية إلى إدماجها في المانوية . وكان للغنوصية أثرها في المسيحية ، فقد حملتها على تعذيب العقيدة وعجارية الهرطقة والإلحاد . (معجم مصطلحات أدب . د . مجدي وهبه)

مزردشة» . وقد انبرى ماني ييشر برسائله في أوائل العهد الساساني عند اعتلاء شاپور الأول عرش الفرس عام ٢٤٢ م . وكان ماني من أهالي بابل ، جمع إلى جوار الثوية المزدية التقاليد الغنوصية المستعارة من أتباع يوجنا المعمدان والمندوئين الغنوصيين من الفرات الأدنى . وكان ييشر بإنجيل القديس بولس ورسائله ذاهبا إلى أنه الناطق الأخير بلسان المسيح ، وأسس كنيسة حاكت إلى حد كبير السلم الكهنوتي المسيحي ، ونادى بأن التقشف أمر لازم حتى ينتهي الصراع الثوي داخل الفرد بانتصار النور .

وقد أسفرت الحفائر بجوار طورفان كما أسفر اكتشاف إحدى مكتبات القرون الوسطى في كهوف تونه وانج عن العثور على بعض النصوص المانوية . كذلك أمكن التوصل إلى كثير من المعارف عن هذه النحلة من آراء أعداء المانوية التي كانت تفند دعاواهم وتدحضها سواء كانوا من المسيحيين أم المزدئين أم المسلمين . وثمة ما يثبت أن المانوية قد بلغت فرنسا وإسبانيا وأفريقية بل والصين ، وقيل إن القديس أوغسطين نفسه اعتنق المانوية قبل أن يؤمن بالمسيحية ، والواقع أنه مامن عقيدة حملت الروح الإيرانية أبعد مما حملته هذه العقيدة . وبغض النظر عما يقال عن الوحي الذي تلقاه ماني حين كان في سن الثانية عشرة ثم في سن الرابعة والعشرين ، فقد كانت حياته التي استغرق التبشير فيها أربعين عاما مصدرا لبعض القصص والحكايات ، جاء في إحداها أن مهرشاه شقيق شاپور كان خصما لماني ، فسأله «هل توجد في الجنة التي تبشر بها حديقة بمثل جمال حديقتي ؟ فرد رسول النور بأن كشف عن جنته الوضاء لمهرشاه الذي ماكاد يصره يقع عليها حتى غشيته غيبوبة استغرقت ثلاث ساعات » ١

وقد نادى الكتب المانوية بما سيكون عليه مصير «الصدّيق» الذي يتبع السنن المقدسة بإخلاص ، و«المريد أو السّماع» الذي لم يرق إلى أعلى مراتب المانوية ، والآثم الذي يحرق هذه السنن . فما إن يتخلص «الصدّيق» من قيود الجسد حتى يسلك الطريق نحو الجنة عائدا إلى أرض آباءه ، ويبقى «السّماع» فوق الأرض وتعود روحه لتقمص جسدا آخر ، على حين يمضي «الآثم» عبر المادة إلى الجحيم . في ذلك اليوم تعود كل روح كُتبت عليها أن تتحرر إلى مقرها الأول وهو الجنة مخلفة الدنيا ، وسرعان ما تتساقط النجوم وتتداعى الجبال وتنهار العناصر المادية إلى هوة الجحيم المعتمة ملتبة كأنها الأتون العظيم ، فتغطيا صخرة يبلغ حجمها حجم الأرض نفسها ، وتبقى أرواح الآثمين هائمة فوق هذه الصخرة . وهكذا ما يكاد يلتقي الخير والشر في صورتها الأولى حتى ينتصب بينهما عائق لا يتسنى اجتيازه .

وكان مذهب ماني يسائر عقيدة زردشت وإن خالفها في أمر أساسي ، هو أن زردشت كان يؤمن بأن هذه الدنيا دنيا خير لأن الخير فيها يدحر الشر ، بينما يرى ماني أن نفس هذه الملاقاة بين الخير والشر وبين النور والظلمة شر واجب الاستعصال . وعلى حين ييشر زردشت بأن على الإنسان أن يحيا حياة طبيعية فيتزوج وينجب الذراري ويرعى ماشيته وحقله ويأكل مالذ وطاب ويصون بدنه وينأى عن الصوم لأنه بهذا الأسلوب يعين إله الخير على إله الشر ، نرى ماني يدعو إلى التسك والتعشف ويتعجل

الفناء ، فيحرض الناس على أن يتأوا عن الزواج والإنسال ويدعو إلى الصيام أسبوعا كل شهر ويفرض العديد من الصلوات ، كما اعترف بنبوّة عيسى وزردشت ، غير أنه لم يقل بنبوّة موسى .

وقيل إن أحد الموابذة سأله إن كان هو الذى يحرم الزواج متعجّلا فناء العالم ، فرد ماني بأن الخلاص يأتي بانقطاع النسل ، فقال الموبد « لأهبتك إذن الخلاص الذى تنشده على الفور » ، وأمر الملك بهرام بقتله تخلصا من تعاليمه الداعية إلى الزهد بعكس عقيدة زردشت الداعية للعمل والمسيرة للترعة « الحربية الفارسية » .

الشخصيات الإلهية والفكر الإسطوري

الندج اسما للإله أهورا — مزدا فأصبح هرمزد ، على حين تحوّل اسم أنكرامينو بمعنى «الفكر السلبى» إلى أهرمين . وكانت هاتان الشخصيتان تمثلان قطبي الوجود ، فالأول خالق الحياة والثاني صانع الموت ، الأول من النور والحق والثاني من الظلمة والزيف ، الأول إله مضاد للشيطان والثاني شيطان مضاد للإله ، وليست الحياة إلا محصلة الصراع المحتدم داخلها بين بعضها البعض .

تقول قصة الخلق :

«هكذا تكلم أهورا مزدا إلى زردشت المقدس

خلقت كونا لم يقم من قبله شيء ، ولو لم أخلقه لمضى العالم بأسره نحو إيرچانا فيچا» .

وفي مقابل هذا العالم النابض بالحياة خلق أنكرامينو عالم الموت الذى لايتخلله غير شهرين من الصيف المكسو بالجليد ، ويستغرق الشتاء شهورا عشرة قارصة البرد ، فالبرد هو منبت الشر كله .

ثم خلقت «جاوون» ملجأ «سُغدرا» أجمل محلة في الأرض تكسوها الورود وتتوالد فيها الطيور ذات الريش الباقوتي اللون ، فخلق أنكرامينو الحشرات الضارة بالنبات والحيوان .

وقامت مدينة «مورو» المقدسة السامية فسعى فيها أنكرامينو بالأكاذيب والشرور .

ثم خلقت «باشدي» الساحرة تكتنفها المراعي المورقة وتتطاير منها مائة ألف راية فأرسل أنكرامينو الوحوش المفترسة لتلتهم الماشية التى تخدم الإنسان .

وبرزت «هاروچو» مدينة القصور الفخمة إلى الوجود ، فأولد أنكرامينو الكسل ، ومن ثم خيم الفقر على المدينة .

وهكذا كلما قدمت معجزة للبشر تسعدهم وتسهم في رخائهم سارع أنكرامينو يرد عليها بعطية ضارة ، فهو الذى بعث غرائز الشر يلوث الأرض بها ، وابتدع جريمة دفن الموتى أو إحراقهم وكافة المحن التى تطحن جنس البشر .

ولعل أهرمين كان قبل أن يصبح روحا للشر إلهها من آلهة العالم السفلى ، وقيل إن أهورا مزدا قد خلق نوعين متضادين من الجان هما أسينتا مينو وأنكرامينو ، روح الخير وروح الشر ، وسرعان ماخطت هذه الثنوية إلى وحدانية عميقة الجنود .

وأول ما خلق أهورا مزدا من الملائكة بهمن ثم أرديشت ثم شهريور ثم اسفندارمز ثم خرداد ثم مرداد ، وخلق بعضهم من بعض كما يقيس السراج من السراج فلا ينقص منه ، وقال لهم : « من ربكم وخالفكم ؟ فقالوا أنت ربنا وخالفنا » . وعلم أهورامزدا أن أهرمين سيتحرك من ظلمته فأعلم الملائكة وأعد مايرده به ويدفع شره وأذاه عن عالمه ويطل إرادته ، فخلق السماء في خمسة وأربعين يوما وخلق الأرض في مثلها .

وكان أهورا مزدا يتحكم في أرواح « الخالدين الرحماء الست » « أمشاسپندات » وهم : وهومانه — أشافاهيشتا — وأخشترافايرا — وسپنتا آرمابتي — وهورفاتات — وأمرى تات (٣٦) .

وما أشبه هذه الآلهة بالملائكة جبرائيل وميكائيل وروفايل ، فقد أنيط بكل من هذه الآلهة السهر على أحد جوانب الحياة ، فسيطر « روح الخير » على الحيوانات المفيدة ، و« الفضيلة العليا » على النار ، وعكف « الملك المثالي » على تحريك الشمس والسموات والسيطرة على المعادن ، وتحكم البر الرحيم بالأسلاف والكمال والخلود على التوالى في الأرض والمياه والنبات .

وغصت الطبيعة بنوع من الجان تقدم لهم القرابين هم « إيزدها » (الآلهة) وهم نوع من المخلوقات الإلهية يعدون ازدواجا للأمشاسپند . كان الإيزدها يتمون إلى ماض إيراني آرى ، وقيل إن أهورا مزدا كان كبير الإيزدها السماويين بينما كان زردشت كبير الإيزدها الأرضيين .

وكان بعض الإيزدها يوازي بعض الأجرام السماوية والعناصر والقوى الكونية أو الخلقية مثلهم مثل الأمشاسپندات . وكانت النار البدائية المستخدمة قربانا تلعب دوراً هاماً بين الإيزدها . كذلك كان « فريترانيا » من بينهم هو عبقري النصر ، وكثيرا ماصورته النقود « الهندية — اليونانية » ، و« الهندية — السكودية » رمزا للنصر .

(٣٦) هومانه هو روح الخير
أشافاهيشتا هي الفضيلة العليا
أخشترافايرا هي الملك المثالي
سپنتا آرمابتي هي البر الرحيم بالأسلاف
هورفاتات هي الكمال
أمرى تات هي الخلود

ومن بين الجنان الخيبريين احتل الفروش مكانة الملائكة الحارسة ، فهو جزء هام من النفس الانسانية خلقها أهورا مزدا قبل مولد الإنسان ، تصاحبه خلال حياته بصفتها اللامادية وتبقى حية بعد موته .

وكان أنكرامينو [أهرمين] هو أمير الشياطين . والغريب أن شياطين الزنداوستا كانوا يحملون أسماء آلهة القيدا نفسها ، حتى جاءت حركة الإصلاح الديني الايرانية بزعامة زردشت الذى حوّل وظيفة الآلهة الآريين النبيلة إلى وظيفة الجنان الشريرة ، على حين ظلت هذه الأسماء في الهند مبعجلة بصفتها جان سماوية خيرة . وترجع الطبيعة الشيطانية لقوى الشر «الديوات» من ولائهم للخداع والزيف ، إذ كانت مهمتهم مقاومة كل ما يفضي إلى الخير .

وثمة عدد آخر من الشياطين كانوا يبدون الرعب والجريمة ، مثل «الدروغ» (الكذب) أحد مخلوقات الخداع وأغلبهم من الإناث المتوحشات ، على حين يخفى «البيريكا» مكرهم تحت ستار مظهرهم الجذاب ، وكان «الياتو» من السحرة ، والكافي والكاريان من كهنة الديانات الزائفة .



وظهر مزدك في نيشابور بإيران حوالي عام ٤٨٧م داعيا إلى مذهب ثنوى جديد ينادي أيضا شأن العقائد الفارسية بالنور والظلمة ، إلا أنه كان يقول إن النور وليد القصد والاختيار ، والظلمة تخبط خبط عشواء ، والنور عالم حساس والظلام جاهل أعمى . وكان مزدك ينهى الناس عن المخالفة والمباغضة والقتال ، ولما كان أكثر ذلك إنما يقع بسبب النساء والأموال أحلّ النساء وأباح الأموال وجعل الناس شركة فيها كاشتراكهم في الماء والنار والكلأ . فارتبط به الدهماء واستغلوا مانادى به فأفحشوا واعتدوا على الناس في بيوتهم مستحلين أموالهم ونساءهم ، وثاروا على الملك قباذ والد أنوشروان حتى أباح مايقترفون رغم أن مانادى به مزدك أصلا هو القناعة والتقشف ، وتتميز اشتراكية مزدك على اشتراكية العصر الحديث بما يسرى فيها من روح دينية روحية عميقة . يقول الشهرستاني : وقد اطلع أنوشروان على خزيه وافترائه فطلبه ووجده فقتله .

الشخصيات البطولية والفكر الإسطوري

ويضمّ تاريخ الفرس الكثير من القصص والأساطير التي تعدّ الشاهنامة أهمها وأعظمها . والشاهنامة تاريخ أمة بأسرها تضم أقدم أساطيرها حتى الفتح الإسلامي ، وهي ملحمة لا ضريب لها عند أمة أخرى . وفي الشاهنامة قسم تاريخي هو تاريخ الساسانيين وبعض قصة الإسكندر المقدوني ، وفيها كذلك قسم خرافي يسرد تاريخ الملوك الذين ورد ذكرهم في كتبهم الدينية كما ورد في الأساطير الهندية ، مما يشير إلى أنهم بقايا من الأساطير الآرية حفظها الهنود والفرس على خلاف فيها . ويشابه الأستاق التوراة من ناحية أنه روايات قديمة نسجت حول أبطال يمثلون قوى الخير والشر في الدين الآري القديم الذي قام على عبادة الطبيعة .

وهناك كتب عديدة باسم الشاهنامة تختلف اختلافاً بيناً ، وأشهرها شاهنامة الفردوسي ، تسجل تاريخ الأسر المالكة في ترتيب متتابع دقيق ، ويستمر القصص فيها ماينوف على ثلاثة آلاف عام تحكم فيها أربع دول ، هي الإيشدادية^(٣٧) والكيانية [الأخمينية] والأشكانية [الهارثية] والساسانية . ومن ناحية الأشخاص ، تقسم الشاهنامة الأشخاص إلى مراتب : المرتبة الأولى للملوك ، فلهم المكانة السامية في كل أمور الحكم وتصريف شؤون الدولة ويدين لهم الجميع بالطاعة . وللأبطال المرتبة الثانية في السلم والأولى في الحرب ، وبعضهم من نسل الملوك ، وأعظم الأبطال ينحدرون من أسرتي قارن وسام . ومن أبطال العائلة الأولى كودرز ، وكيو ويثرن وبيرام . ومن أبطال العائلة الثانية سام وزال ورسم وهو بطل أبطال الشاهنامة . وللمواينة^(٣٨) المرتبة الثالثة . ويُفهم من الشاهنامة أن كلمة موبد تعني مستشار

(٣٧) پيش مناه الأول ، وداد بمناه العدل وپيشداي هو صاحب العدل الأول .

(٣٨) جمع موبد وهو القمّ على الدين في المجوسية .

الملك والأمير ، ومفسر الأحلام والعالم بتاريخ الأنساب بل والطبيب البارع أحيانا ، وكذلك معلم الكتابة والتاريخ والفروسية وآداب الملوك .

وكان جيومرت^(٣٩) « هو أول من ملك العالم ، وارتدى جلود السباع ، وحباه الله القوة والشهامة والوسامة وسخر له الإنس والجن جميعا . ورزقه الله غلاما سماه سيامك » أقر به عينه فهام به حبا ، ولما بلغ أشده ظهر له عدو من الجن أخذ يترقب به ليقضي عليه ، فأرسل الله ملكاً إلى أبيه أحاطه علما بما يجري . ولما أحس سيامك بما يحاوله الجن استشاط غضبا وأصر على أن ينازله فارتدى جلد الثور وخف لملاقاته . غير أن الجنى أنشب مخالبه في صدره وأرداه قتيلاً . فلما علم جيومرت بذلك سقط عن سرير الملك محزونا ، وظل ينعاها عاما كاملا حتى نزل عليه ملك وأخذ يهمس إليه بأن يدع حزنه ويسعى في طلب الثأر لابته .

وكان سيامك قد أخلف ولدا يسمى «أوشهنج» تنبأ في ملامحه مخايل الملك ، فأعلنه جيومرت وليا للعهد فانطلق إلى قاتل أبيه فظفر به . وحين علم جيومرت بأن حفيده قد ثار لدم أبيه هدأت نفسه ووافته المنية بعد أن أكمل ثلاثين عاما في الحكم .

واعطى أوشهنج^(٤٠) عرش جده وكان جسورا مهيبا صارما حسن الرأي ، وكان أول من استخلص النار والحديد من باطن الأرض ، وقد تم له ذلك مصادفة إذ رأى ذات يوم ثعبانا في أحد شقوق الجبل تتوقد حذقاته كجذوة نار تذيب الحديد وتحرق كل ما تلمسه ، فالتقط حجرا وقذفه به ، غير أنه أخطأ الهدف واصطدم الحجر بسفح الجبل فانثقت عنه شعله نار أدهشته وهرب الثعبان ، ومن هنا كانت عبادة الفرس للنار . ولما أطبق الليل أمر فأشعلت نار ملأت وجه الأرض بأشعة النور حتى تحيل للناس أن الشمس لم تغرب وأن النهار مازال يسطع ، واتخذت تلك الليلة عيدا يُعرف «بالسوق» توارثها ملوك الفرس .

وعلم أوشهنج الناس الزراعة مستخدمين في ذلك الحيوانات والدواب فزاد رزقهم ونعموا بحياتهم ، كما علمهم صيد الثعابين والسنجاب والتمور وكيف يستخدمون فرائعها في ملبسهم وأثاثهم ، واستحالت حياة الناس في عهده رخيّة ميسرة في ظل العلمانية والأمن ، فلم تقم في عهده ثورة ولا تألبت عليه قبيلة ، وتوفى نقي السيرة محبوبا من كافة الشعوب بعد حكم دام أربعين سنة .

(٣٩) جيومرت في الأستاق هو «كيا» أو «كيامرتن» وهو الإنسان الأول ، أول من عبد أهورا مزدا والذي نسلت منه الأمم الآرية . وفي بُنْدُشْ أَيْ الخلق الأول [وهو كتاب ديني يهوي] أن هرمزد [أهورا مزدا] خلق شيئين هما أصل الإنسان وأصل الحيوان والنبات ، وهما كيومرت والثور الأول ، عاشا سعيدين في ملك هرمزد ثلاثة آلاف سنة ، ثم ظهر أمرين يقتلهما وتنج من الثور حين موته أصل الحيوان والنبات ومن كيومرت الزوجان الأولان «مشيا ومشياته» ومعنى مشيا رجل (مثل آدم) فسلا نسلا كان منه سيامك (ابن كيومرت في الشاهنامه) .

(٤٠) أوشهنج — يقال إنه أبو خنوخ ، وخنوخ هو إدريس ويقال إنه وأخوه «ويكرد» من الأنبياء . وينسب إليه بناء الكوفة لأول مرة وثُستِر ودافغان ومسلّة عين همس ، كما أنه أضاف إلى عمارة سوسه واصطخر .

وورث «طهمورث»^(٤١) عرش أبيه أوشهنيج ، فسار على نهج أبيه ، فكان عادلا ذكيا ، علّم الناس الصناعات الدقيقة ، وغزل الصوف وصناعة السجاد ، وزرع الشعير واستخدم جوارح الطير والفهود في الصيد وقيل إنه سحر أهرمين وقبده بالأغلال ثم اتخذ له سرجا وامطاه وطاف به حول الأرض فثارت الغفاريات وخرجوا عن طاعته ، واحتشدوا لمحاربتة ، فحاربهم وانتصر عليهم وتمكّن منهم بالرق والسحر ، فاستسلموا وطلبوا منه أن يؤمّن حياتهم مقابل أن يطلعه على سر لاغنى للملوك عنه فأمّنهم ، ومن ثم علّموه الخط والكتابة بثلاثين لغة ، من بينها الرومية والعربية والهلوية وغيرها ، فكان هذا هو بداية ظهور الكتابة بين البشر وتوفى بعد أن حكم بلاده ثلاثين عاما .

وولي «جمشيد»^(٤٢) بن طهمورث الملك بعد أبيه ، وشيد في لغتهم تعنى الشمس ، وقد سمي كذلك لجمال صورته . وكذلك سار جمشيد على سنّة والده في البناء والتعمير وإشاعة العدل بين الناس ، وكان أول من صنع آلات الحرب من السيوف والرماح والدروع . وعلّم الناس نسج القماش واتخاذ الملابس من الكتان والإبريسم ، واستخدم الجن في نحت الأحجار ، وصناعة اللبن ، وجدّ في البناء والتشييد يُنشئ المدن في كل مكان . واستخرج المعادن والجواهر والذهب والفضة ملأ بها خزائن الدولة . وعلّم الناس كيف يتخذون منها حلياً وزينة ، واستخلص أنواع الطيب كالمسك والكافور والعنبر وصنع منها الروائح والعطور ، وكشف عن علوم الطب ووقف على أسرارها وخفاياها وابتدع صناعة الدواء . واتجه إلى البحر فصنع السفن وأجراها على سطح الماء ، ولم يترك بقعة في أرض إلا بعث فيها الحياة ثم صنع لنفسه عرشا مرصعا بألوان الجواهر واستخدم الجن في حمله ، فإذا جلس عليه رفعوه في الهواء وحملوه إلى حيث يريد . وكان أول يوم ارتقى فيه سدا العرش محمولا على أكتاف الجان هو اليوم الأول من السنة الذي تحلّ فيه الشمس في برج الحمل فسُمي ذلك اليوم بالنوروز ، الذي يحتفل به احتفالا رائعا ، ومنذ ذلك الحين غدا عيد النوروز سنّة مشهورة عند الفرس يتبعونها في كل عام . واستكمل جمشيد أسباب الملك فظل حاكما ثلاثمائة عام عاشها في أمن وطمأنينة ومجد وسعادة لايعكر صفوها شيء حتى انتهى به الأمر إلى الغرور ولعب الشيطان بعقله فتحوّل إلى طاغية ظالم ، ولم يفده إنكار العلماء والحكماء لموقفه شيئا وغضبت عليه السماء وانتهى نوبة أئمة على يد «الضحاك» .

وعايش ذلك الزمان ملك للعرب يدعى «مرادس» وكان عطر السيرة يملك ثروة طائلة من الخيل المُسرّجة بسروج الذهب والفضة والمرصعة بأنواع الجواهر ، إلى قطعان من بقر وإبل وأغنام لأثمنى . وكان لذلك الملك ابن يسمى بيوراسب^(٤٣) ويلقب بالضحاك أو أردهاق . وكان شغوبا باللهو والطرب

(٤١) ويلقب «زهاننده» أي الكتمى و «ديوبنده» أي مقبّد الشياطين .

(٤٢) جمشيد ومعناها الكأس المتألّئ ، وشيد تعنى الشمس ، وقد سُمي كذلك لجمال صورته . وماهروى عنه في مختلف الكتب يشابه ماهروى عن نوح وسليمان .

(٤٣) بيوراسب . بيور معناها عشرة آلاف و «اسب» أي الفرس . ويذكر في الأستق باسم أزي دهاكه وهى روح شريرة في الأساطير الآرية ، وبعد كذلك شيطانا يمنع ماء السحاب من النزول إلى الأرض ، ثم ملكا جبارا ظالما يمثل فيه الشر كله . ويمثل الضحك العلوة بين الإيرانيين والآشوريين ثم الكلدانيين . ويقول العرب إنه من ملوك الكلدانيين البط ، وأن بابل كانت

والصيد والطراد ، فظهر له إبليس في زى شاب وسيم أحلص في خدمته وقدم له النصيح الأمين حتى منحه كل ثقته وخلا به يوما وزين له أن يستأثر بالإمارة دون غيره ، وأن يصبح الملك والسيد المطاع . ولما كان من غير المستطاع أن يحقق له ذلك المجد إلا بالتخلص من أبيه فقد أغراه بقتله حتى تؤول إليه خزائن المال وذخائر الدولة . وما إن سمع منه ذلك حتى هاله الأمر ، واستكثر أن يجازى أباه الذى رباه بارقة دمه ، فلم يزل الشيطان اللعين يرين له الأمر ويهون عليه الجريمة ، ويلح في ذلك دون أن يترك له فرصة لإعمال الفكر وتغليب العاطفة ، حتى غلبه على أمره وأقنعه بقوله : « تدبر في الأمر واحتل لقتله » .

وكان للملك بستان يخلو فيه إلى نفسه وينزل إلى حوض ماء يتطهر فيه ثم يقضى ليله متعبدا . فحفر إبليس في طريقه بئرا غطاها بالعشب ، وما إن دخل الملك بستانه على عادته ، وتوجه إلى حوض الماء ليتطهر حتى سقط في البئر ، فبادر إبليس وأهال عليه التراب وسوى البئر بالأرض . وهكذا استولى الضحاك على الحكم من بعد أبيه ودان له جميع الأمراء بالطاعة .

وتبدى إبليس بعد ذلك في زى طاه جميل الصورة وعرض خدماته على الضحاك فأدخله في خدمته . وما زال إبليس يُدع في ألوان الطعام الشهى فيقدم في كل يوم لونا جديدا ، حتى أحبه الملك واصطفاه ، وأصبح لا يصبر على غيبته عنه ساعة . وذات يوم طلب الضحاك من إبليس أن يتمنى عليه ، فتمنع إبليس وتظاهر بالزهد وادعى بأن لا حاجة به إلى شيء سوى دوام الملك واستقرار الدولة ، وأن كل ما يمتناه هو أن يأذن له الملك بتقيل منكبيه ، فأذن له بذلك ، فتقدم وقبل منكبيه ثم اختفى في باطن الأرض ، وإذا حية سوداء تنبت في كل منكب من مكان القبلة الملعونة في منكبى الملك . فتملك الضحاك الفزع واستدعى الأطباء والحكماء فأشاروا عليه بقطعهما ، فلما قطعنا نبتا مرة أخرى في نفس المكان . فأرسل في جمع الأطباء والحكماء من جميع أنحاء العالم ، غير أنهم عجزوا جميعا أمام هذا الداء . وبرز إبليس إليه في زى طيب ، وقال إن هذا قضاء أجراه الله عليه ولا بد من تريتهما وإطعامهما من أدمغة الناس حتى يبدأ اضطرابهما ، وهكذا دفعه إبليس إلى سفك دماء الناس .

وعندما رأى أمراء الفرس أن جمشيد قد مرق عن الدين وأصبح ظالما ، خرجوا عن طاعته ، واستبد كل واحد منهم برأيه وإمارته ، فكثر عددهم ، وساد الفساد حتى بلغ بهم الأمر أن قصبوا الضحاك وعرضوا عليه طاعتهم ونصبوه ملكا عليهم ، فجمع جيوش البر والبحر ليحارب جمشيد الذى قر إلى الهند واختفى ذكره مائة عام ، وحين غادر الهند داهمه الضحاك وقضى عليه وأمر بنشر جسده بالمنشار .

وملك الضحاك الأرض والبحر شرقا وغربا ، وكان طاغية ظالما عاش الناس تحت نير حكمه أتعس حياة . وكان يأمر كل ليلة برجلين يُقتلان ليغذى الحيتين من رأسيهما ، وأمضى على هذا النحو ألف

دار ملك غرود . وقد رويت عنه أساطير غريبة تسمه كلها بأنه ثعبان أو قرين ثعبان أو شيطان . ومن أطرف ما قيل إن سكان بلدة دماوند على السفح الجنوبي من جبل دماوند يحتفلون بعيد يسمونه « عيد كردي » إحياء لذكرى موت الضحاك .

عام . وذات ليلة رأى رؤيا أقصّت مضجعه إذ أوحى إليه بزوال ملكه وانتهاء أجله ، فجمع العلماء والعرفان والمنجمين والكهنة والسحرة من كل مكان ليستمع منهم إلى تفسير رؤياه غير أنهم سكتوا خوفا من بطشه إن هم أطلعوه على الحقيقة .

ومازال يسألهم رأيهم كل يوم وهم صامتون حتى كان اليوم الثالث ، فأتى له عالم حكيم طاعن في السن قائلا : الموت حق على كل البشر ، وليس منهم من كتب له الخلود فاحذر من ملك يدعى «أفريدون» مايكاد يولد حتى تقتل أباه ، لأنه حين يترعرع سيأخذ بثأر أبيه منك وسيورث الملك من بعدك . سمع الضحّاك ذلك فخر مغشيا عليه ، وحين أفاق بثّ العيون والرسل في كل أطراف البلاد بحثا عن أفريدون ليقتلوه .

وفي تلك السنة وُلد طفل قتل الضحّاك أباه ساعة مولده وإذا هو «أفريدون»^(٤٤) ، وكانت أمه سيدة حكيمة تدعى مانك خشيت على ولدها شرّ الضحّاك فحملته إلى راع صالح طلبت إليه أن يخفي ابنها ويغذيه على لبن بقرة تتمتع بالقوة والجمال . وانقضت ثلاث سنوات قصدت مانك بعدها الراعي وأخذت ابنها وهربت به إلى بلاد الهند . وفي الهند أسلمت مانك ولدها إلى راهب أمين نشأ في كنفه وتعلم على يديه ، ولما اشتد عودة عاد إلى أمه ، التي روت له القصة كلها فأخذ يعدّ لقتل الضحّاك ، غير أن أمه استمهلته ليُعمل الفكر ويُحسن التدبير فلا يأخذه الفرور بقوته .

وكان الضحّاك آنذاك ترتعد فرائضه كلما ذكر اسم أفريدون أمامه ، وأراد أن يقوم بشيء يستردّ به حب الناس فقرب منه العلماء والحكماء لينشروا بين الناس مايتحدث بهدله وإحسانه . وفيما هم يوقعون وثيقة تقدير للملكهم دخل حدّاد ضخّم الجسم يدعى «كاوه» وصاح مستغيثا بالضحّاك وذكر له أنه قتل ابنا له بالأمس لتتغذى الحيتان على رأسه ، وأن الجند قد قبضوا اليوم على ابنه الثاني ليقتلوه . فأمر الضحّاك بإطلاق سراح ابنه وقدم له الوثيقة وطلب منه التوقيع عليها . فلما قرأ ماجاء بها اتجه إلى العلماء والحكماء صائحا بسبهم ويتهمهم بالزور والبهتان والنفاق ، ومزّق الوثيقة وألقى بها في وجوههم وخرج يصيح داعيا الناس إلى الثورة على الضحّاك مناديا بشعار أفريدون ، وذهب إلى حانوته وأخذ رقعة من الجلد رفعها على عصا وكأنها راية ، وانطلق هاتفا فتجمّع حوله جمع غفير . وانطلق أفريدون يجمع الحدادين ليصنعوا عُدة حربية ابتكرها بنفسه وتمكّن الحدادون من صنعها . فجهر أفريدون جيشا وانطلق حتى بلغ نهر دجلة ، وطالب الملاحين أن ينقلوا جنده إلى الضفة الأخرى ولكنهم طبعوا موافقة الملك الضحّاك . فانطلق أفريدون يعبر النهر على ظهر جواده وتبعه الجنود حتى بلغوا بيت المقدس . ولم يضع أفريدون لحظة بل هاجم قصر الضحّاك قبل أن يتنبّه حراسه وسكانه .

(٤٤) أفريدون بطل تشترك فيه أساطير إيران والهند كذلك ، وهو هرقل الإيرانيين الذي غلب الضحّاك وقبّله على جبل دملوند . وأفريدون أيضا هو نوح الإيرانيين كما يتبين من قصته وقصة أبنائه الثلاثة ، وقد قسم نوح الأرض بين أبنائه كما قسمها أفريدون .

وهناك وجد شقيقتي جمشيد أسيرتين فأبلغتاه أن الضحّاك قد سار في حملة إلى بلاد الهند . وما كاد أفريدون يجلس على عرش الضحّاك حتى دخل عليه وزيره الذي ما إن رآه حتى سجد له خوفاً فأمنه أفريدون واستمع منه إلى آثام الضحّاك الذميمة ، وبعد أن فتح له كافة الخزائن وأطلعته على كل الأسرار والأخبار انسلّ الوزير منطلقاً في إثر الضحّاك . وما إن وصل إلى مخيمه حتى أبلغه أن أفريدون قد استولى على عرشه وأمواله وأن المملكة قد دأبت له . فغضب الضحّاك وعاد بجنده إلى القدس يريد استعادتها ليجد أن الناس جميعاً قد دخلوا في طاعة أفريدون واستعدوا لقتاله ، فاشتد غيظه واستطاع مغافلة الحراس وتسلّق سور القصر ومفاجأة أفريدون مع إحدى زوجتيه ، غير أن أفريدون تمكّن بسلاحه المبتكر من أن يشلّ حركته تماماً . وهمّ بقطع وريديه لولا أن هبط عليه ملكّ نهاه عن ذلك قائلاً إن مصير الضحّاك يجب أن يكون التعذيب طول الزمان ، وإن عليه أن يشدّ وثاقه ويحبسه في جبل دُنبَاوند [دماوند] حيث يلقي عذاباً ما يبقّى له من عمر .

ودان جميع القادة والجند والشعوب لأفريدون الذي أسخّ عليهم العطايا والمنح ، ثم عيّن نوابه بالمدينة وخرج بأسيره يجلّله الخزي والعار وسار به حتى وصل إلى غار يفضّ بالظلمات ليلاً ونهاراً فقيّد الضحّاك وتركه يعذب فيه إلى يوم الدين . وحكم أفريدون بين الناس بالعدل وعمرّ المدن بحسن سياسته ورحمته وذكائه وقدرته على حسم الأمور . ورزق الله أفريدون ثلاثة أبناء هم سلم وثور وإيرج ، ولما بلغوا سن الزواج بحث لهم عن زوجات من أصل كريم وعثر على ضالته في بنات سرو ملك اليمن ، فأرسل إليهن رسولاً أكرمه الملك ، ورحب بهذا النسب العريق رغبة منه في ربط الأواصر تقرباً وخشية .

ورُفّت العرائس إلى أزواجهن وعادوا جميعاً إلى حضرة أفريدون الذي رأى أن يقسّم أقطار مملكته بين أولاده الثلاثة ، فعين لسلم وهو أكبرهم أرض الروم وبلاد المغرب وماتاخها من الممالك ، ولتور بلاد الصين والترك وما يتاخها من ولايات ، وإيرج وهو أصغرهم العراق مع أرض بابل إلى آخر بلاد الهند ، واختاره ولياً للعهد ووهب له الملك والتاج . ومضت سنوات لم يلبث بعدها سلم أن أحسّ أن أباه قد أثر أخاه الأصغر عليه ، وكبّر عليه ذلك فأرسل إلى أخيه تور يثير حفيظته على والده وأخيه الأصغر ، واجتمعا معا ليريا في ذلك رأيهما ، وأرسلا إلى أبيهما رسالة تقطر ضيقاً وحقدًا ، فغضب أفريدون غضباً عارماً وهدّد وتوعّد . غير أن إيرج حين علم بالأمر اقترح على أبيه أن يتوجّه هو بنفسه إلى أخويه ليهوّن من حفيظتهما عليه . ولما تلاقى الأخوة تعانقوا وعادوا إلى مضاربهم وأقاموا حفلاً سعدت به نفوسهم واستطاع إيرج بلباقته وحكمته أن يتترع الغلّ من صدرى أخويه وأن يحو ما بنفسيهما من حسد . ولبثوا على ذلك حيناً كان إيرج بسجلاياه الحميدة ، وعقله الراجح وشهامته قد اجتذب خلاله قلوب كل من حوله من القادة وأركان الدولة وأعيانها حتى أثار غيرة أخيه سلم العمياء ، فاجتمع بتور ونفث في قلبه سموم الحقد من جديد ، واتفقا على « خيانتة وقتله غيلة » ، وأمر سام برأسه فرُفِع وحُشِيَ بالمسك والكافور ولُفّ في ثوب من الحرير ، وأودعه تابوتاً مصنوعاً من ألواح الذهب وأنفذه إلى أبيه .

وكان أفريدون ينتظر أوبة ابنه بشوق حار . وفي اليوم المحدد لوصوله «وصل راكب على جمل يشق الأرض ويثير النقع وبين يديه صندوق مغشى بالديباج والحرير ، فلما اقترب من موكب السلطان ، شق جيبه ورفع بالعويل والنحيب صوته ناعيا إليه ولده الذي كان ينتظر مقدمه » ، فلما سمع السلطان صوت الناعي خرّ مغشيا عليه ، ثم أفاق فحشا التراب على مفرقه ، وانطلق في بكاء مرّ «ورفع الأمراء التابوت ودخلوا خلفه إلى الإيوان ، وأمر بهدم دار ليرج وأحرق بستانه ، وجلس للعرء على عادة الفرس ، وبكى حتى نبت العشب حواليه من فيض دموعه ، وحتى كفّ بصره وهو يدعو الله أن ينتقم له من قاتلي ولده» .

وكان لأفريدون جارية في حريمه حملت منه ووضعت بنتا ، فلما شبّت زوّجها من ابن أخيه بشنّج ، فما لبثت أن وضعت ولدا سمّاه «منوچهر»^(٤٥) رباه فأحسن تربيته وعلمه آداب الملوك أحسن تعليم وخفّف ذلك من حزنه على ولده فارتد إليه بصره . ولما شب منوچهر عقد العزم على الثأر وجهّز جيشا للزحف على بلاد سام وتور . ولما علما بذلك أرسلوا إليه رسولا يعتذر عنهما ويستعطفه ، فردّه منوچهر خائبا .

وعاد الرسول إلى سلم وتور وأخبرهما بما رأى وسمع ، فلم يجدا بدا من الاستعداد للحرب ، وسار منوچهر في جحافل وقواده وأفياله حتى اقترب من معسكر سلم وتور وتناوشوا الحرب ثلاثة أيام ، أظهر فيها مدى قوته وكشف ضعف أعدائه . فلما رأى تور ذلك قرر أن يلجأ إلى الحيلة ويفاجئ جيش منوچهر تحت جنح الظلام ويأخذه على غرة ويقضى عليه . فبلغ الخبر منوچهر فكمن له في بعض الطرق وأمر جنوده بالتأهب للمعركة . ولما جنّ الليل ركب تور في ثلاثين ألفا غير أنه أسقط في يده حين فوجئ بمعسكر منوچهر على أهبة الاستعداد ، بل إن منوچهر لم يترك له فرصة الحرب فهاجم جموعه وواجهه في مبارزة وجّه إليه فيها طعنة هوت به عن ظهر فرسه وألقى به على الأرض ثم ترجل واحترّ رأسه بسيفه ، فذبّ الخور في جنوده ، ولم تغرب الشمس إلا على شفق من دماء الأبطال تسيل على سفوح الجبال ، فكتب منوچهر إلى أفريدون يخبره بالنصر مرسلًا إليه رأس تور على رمح .

ولما جاء الخبر سلما تداعت معنوياته ، وكان وراءه في البحر على بعض الجزر قلعة حصينة أعدها لتكون ملاذا له يفرّ إليها إن حزبه الأمر . ورأى منوچهر أن يقطع على سلم سبيل الفرار فأمر قائده قارن بأن يحتال ليدخل القلعة . فركب في جنح الليل مع نخبة من نخبة الجنود والقواد الذين تظاهروا بأنهم من أصحاب سلم حين أوقفهم ، بينما تسلّل هو إلى القلعة محتالا على الحراس الذين أذنوا له بالدخول ، حتى إذا رأى أمير القلعة بادره بالسيف فأطار رأسه ، ورفع علما في نافذة القلعة ماكاد أصحابه يرونه حتى

(٤٥) منوچهر أى مليل مانو ، ويقال أيضا إنه سمي كذلك لأنه ذا وجه متبلل ، ويلقب في كتب أخرى بالمصطفى . ومن الأساطير التي تروى عنه أنه رمى سهمًا فسلر ألف فرسخ وأصاب شجرة جوز لانظير لها . وفي رواية أخرى أن السهم طار من الفجر إلى الظهر وسقط عند مرو ، وقيل على نهر جيحون .

عبروا إلى القلعة فدخلوها ونهبوا ما فيها وخرّبوها . وعادوا إلى الساحل فأحرقوا جميع المراكب حتى لا يتركوا أمام سلم فرصة ليهرب ، ورجعوا إلى معسكر منوچهر الذي هاجم سلما فانهارت قواه وانثنى ليهرب بمراكبه إلى القلعة مع جنوده وقواده ، فإذا هو يكتشف حرق المراكب وهدم القلعة . وهكذا حاصره منوچهر حتى انفرّد به وقتله فتشتّت جنده بين القتل والأسر ، وعاد منوچهر إلى أفريدون يحمل رايات النصر .

وما إن قرّت عينا أفريدون بمنوچهر الذي حقق له النصر الذي يفيقه والتأّر الذي كان ينشده وأحسن أنه قد طعن في السن حتى أوصى لمنوچهر بالملك وسلّمه العرش وطلب إليه أن يعدل بين الناس وأن يحرص على أن يكون محبوبا منهم ، ثم وافته المنية بعد حكم دام خمسمائة سنة .

واستقر منوچهر على العرش وكان ثامن ملوك الفرس ، وقد وُلد في عهده « زال » الملقّب بدستان والذي طبّقت شهرته الآفاق وضربت به الأمثال في الشهامة والقوة والخلق الرفيع هو وابنه « رسم » بطل الأبطال .

« وكان سام بن نریمان بهلوان^(٤٦) العالم في عهد منوچهر ، وكان يبتهل إلى الله أن يهبه ولدا يكون قرّة لعينه وسنداً ، وكان أن أنجبت له جارية ولدا جميل الصورة غير أن شعره كان أبيض يشتعل شيئا كروّوس الشيوخ » . وحزن سام حين رأى ولده على هذه الصورة وأمر به فأخرجوه إلى جبل البرز ، وهو جبل عظيم من جبال الهند وصعدوا به إليه وتركوه وحيدا . وكان على رأس الجبل عش للعنقاء^(٤٧) تطير في طلب الرزق لأولادها . ولما رأت العنقاء ذلك الصبي في مكانه رقت له قلبها ورغرت عليه بجناحها ثم حملته إلى قمة الجبل ووضعت بين أفراسها حيث شبّ بينهم وترعرع . ورأى بعض رجال القبائل هذا آدمي بين أفراس العنقاء فتولّاهم العجب وتداولوا أخباره في كل مكان حتى وصل النبا إلى سام . ورأى سام في منامه رسولا يُقبل على فرس كالبرق الخاطف يخطره بمكان ابنه فاستيقظ من نومه وجمع مع الصباح الحكماء ومفسّري الأحلام علّه يجد لديهم تفسيراً لرؤياه فإذا هم يؤكدون له أن ابنه مازال حيّا يرزق رغم نفيه إياه في الجبل . فحفّ إلى الجبل وتضرّع إلى آلهته أن تردّ إليه ولده ، ودار هائما على وجهه في شعاب الجبل وحيدا باكيا ضارعا . .

ولما رآته العنقاء وأدركت أنه والد الطفل الذي سمّته « دستان » هرعت إلى ربيها وأبلغته بأن أباه يبحث عنه « منفطر القلب منسكب الدمع » ، وقالت له : لقد ربّيتك مثل أفراسي وأنت أعزّ على من روحي ، وأرى أن أحملك بين جناحي إلى أهلك ، فلتبوء عرش ملك الملوك ، ولأعطينك من جناحي ريشة ، فإذا ألمّ بك مكروه فأحرقها وستجدني رهن إشارتك لأقضى حاجتك . ثم حملته وحلّقت به حول سام ووضعت بين يديه . ولما رآه شابا وسيما رشيقا قويا خرّ ساجدا للإله يعفر وجهه بالتراب

(٤٦) بهلوان أي بطل .

(٤٧) العنقاء هي ترجمة « سيرغ » في الشاهنامه ، وهو طير خرافي يكثر ذكرها في الأساطير الإيرانية الدينية والتاريخية . وكلمة سيرغ تساوي كلمة « سه مرغ » أي ثلاثة طيور و« سي مرغ » أي ثلاثين طائرا .

شاكرا له ماأنعم به عليه وأطلق لسانه بالثناء على العتقاء لحسن صنيعها . وعاد برلده إلى منوچهر الذى أحسن استقباليهما وأمر بإحضار المنجمين يسألهم طالع دستان . فبشروه بسعد الطالع ، فطلب إلى سام أن يحسن تربيته ، وقال له : « هذا وديعتي عندك وهو على أعز من إحدى عيني » ، واشترط عليه أن يعلمه قواعد الأخلاق وآداب الملوك ومراسمهم وأصول السلم والحرب .

وأخذ دستان يتدرب على أصول الإمارة والحكم ، وذهب للصيد ذات يوم ونزل قرب أراضي كابل وكان لها ملك يدعى «مهراب» خف إليه ليخدمه ، وأعجب دستان بمهراب لجمال صورته ورشاقة قوامه وسمو خلقه . ومازال يردد ذلك بين ندمائه وجلسائه حتى قال بعض الندماء إن له وراء حجابة ابنة جميلة الطلعة عذبة السمائل على خلق قوم ، فهم بها دستان وشغفه حبها . ولما حضر مهراب لخدمته في الصباح التالي تهلل وجهه لرؤيته وتلقاه بالترحيب والملاطفة . وطلب مهراب من دستان أن يشرف داره وينزل عليه ضيفا ، فاعتذر دستان إلا بعد أن يأذن له الملك سام . وحين عاد مهراب إلى زوجته سأله عن دستان ، فأطنب في مدحه وفي جمال صورته وشهامته وخلقته وفتوته على مسمع من ابنته «روذابة» التى حرك حديث والدها تدلها بدورها في حب دستان فتمنت أن تراه وتحدثه . وفي منزلها شكت هيامها إلى خمس جوار لها أنكرن عليها هيامها ، وأخفيها من سطوة مهراب ومن شدة غيرة ، فبكت كسيرة القلب فأنار ذلك عطفهن على حالها ، وأخبرنها أنهن سوف يحتلن لها حتى تراه ، وذهبن إلى بستان قريب من خيام دستان وعلى يد كل منهن طبق من ذهب يجتمع فيه الورود ، فلما رآهن دستان عبر النهر وسأل عنهن علم أنهن جوارى روذابه . فقصد شاطئ النهر وأطلق سهما أوقع به طيرا على الجانب الآخر من النهر وأمر غلاما من أتباعه بأن يعبر النهر ليأتيه به . فعبر إلى الجانب الآخر حيث التقى بالجوارى فسأله إحداهن عن يكون هذا الملك الجميل ، فأخبرهن بأنه دستان ابن ملك الهند . فأسرت إليه الجارية بأن خلف هذه الحجب أميرة كالقمر ليلة اكتماله . وعاد الغلام إلى دستان وأخبره بما سمع ، فأمر الجارية بأن تبقى مكانها وأنفذ إليها مجموعة من الجواهر النفيسة مع الغلام ، فقالت له إن لديها سرا لا تبوح به إلا إليه . فعبر الملك إلى البستان وخلا بالجارية وأفضى إليها بمكنون سره بعد أن عرف منها ماكان من أمر روذابه وهيامها به . وعادت الجوارى إلى سيدتهن وأخبرنها بما وقع فسرى عنها ذلك بعض همومها .

وجرت الرسائل بين العاشقين على لسان الجارية حتى تواعدا على اللقاء . ولما كان الليل عبر دستان إلى قصر الأميرة داخل البستان ووقف تحت شرفتها ، فأسدلت له جدائل شعرها فتعلق بها وصعد وجلس إليها وطال بينهما الحديث والسم ، وباتا يتناجيان الشوق ولوعة الهيام والفراق حتى طلع الفجر فافترقا متعاهدين على ألا يقرب كل واحد منهما غير صاحبه حتى يجمع الله بينهما بالزواج .

وحين عاد دستان جمع وزراءه ورجال فكره يستشيرهم في أمر زواجه من ابنة مهراب ، فأخبروه أن مهراب من ذرية الضحاك وليس خافيا مابين المملكتين من العداوة والشحناء ، وأن أباه سام والملك منوچهر سوف يستكران فعله وأن عليه أن يسعى ليستميلهما إلى جانبه . فاستصوب رأيهم ، وكتب

إلى أبيه يستجديه الموافقة .

وحين بلغ كتابه الملك سام أصابه الوجوم وطلب إلى المنجمين أن يتنبأوا بالطالع ، فأخبروه « أن الزواج سوف يتم ، وأنه سيولد للعروسين ولد يملأ الدنيا مهابة وشهامة وفخرا ، ويرفع تاج السلطان إلى أوج السماء ، ويظهر بساط الأرض من أهل البغي والطفيان وتشتعل به نارملوك الفرس حتى تمتد باعها إلى ذروة السماك ، ويضرب لهم رواق المجد على مفرق الأفلاك » . فاطمئن سام إلى هذه البشرى وكتب إلى ابنه يطمئنه ويبلغه أنه سوف يستأذن السلطان منوجهه في أمر هذا الزواج ووعدته أن يستعطفه ويسترضيه .

وحين بلغ دستان رد أبيه أسر به إلى عجوز أوصلته إلى روزابه التي فرحت به وسعدت ، وأمرت لها بخلعة من القصب منسوجة بالذهب . فلما خرجت العجوز من عندها ورأتها أمها « سين دخت » أنكرت عليها ذلك وأخذت تستوضحها الأمر ومازالت بها تحاورها والمرأة تكذب عليها وتموه . فدخلت على ابنتها التي خافت وأطرقت وبكت ، فألحت عليها حتى علمت بسر عشق ابنتها فلطمت خديها باكية ، ولما أفضت إليها بما جرى بعد ذلك من استئذان الملك سام وموافقته ، خففت من غلوائها وطلبت إلى العجوز أن تكتم السر . ثم خلعت إلى نفسها مهمومة لعلمها بمدى العداء بين الفريقين وظلت حزينة مضطربة حتى استشف زوجها حزنها واضطرابها ومازال بها حتى قصت عليه الأمر . وهمّ مهرباب بسيفه يريد أن يقتل ابنته ولكن « سين دخت » تعلقت به حتى هدأ وأقنعتته بأن هذا الزواج لو تم لأصبح هو في مأمن من الغزو والقهر . ولما تبين سداد رأيها هدأت ثائرته متمنيا أن يتم هذا الزواج .

وإذ علم منوجهه بالأمر وبأن ساما سوف يحضر إليه يستأذنه غضب وجمع مستشاريه وقال لهم إن أفريدون قد بذل ما لا طاقة له به حتى استأصل شأفة الضحاك فكيف يريد سام وابنه إعلاء شأن نسله من جديد . وإذا حدث أن تزوج ابن سام من بنت مهرباب التي هي شعبة من الدوحة الضحاكية فقد يولدها ولد يصفى إلى أمه حين تستحبه على إعادة مجد أسرة الضحاك فتقع المأساة ، ولذلك فمن حسن الرأي ألا يُفتح مثل هذا الباب ، فاستصوبوا جميعا رأيه .

ولما وصل سام استقباله متهللا وسأله عما قاساه من محاربة الشياطين في مملكة مازندران ومكافحة أسود كركساران ، فروى له ماجرى حتى ظفر بتلك البلاد ، وذكر له كيف قتل ملكهم كركوى الذى كان من أولاد سلم ابن أفريدون . وأخبره أن تلك الدولة قد خضعت له وانضمت إلى بقية مملكته ، فأثنى عليه السلطان معربا عن امتنانه وأمر بمجلس الطرب والشراب . فلما أصبح الصباح ودخل سام إلى منوجهه ليقص عليه حكاية ولده دستان ثار في وجهه وقال : إنا قد أمعنا النظر في أمر مهرباب وهو سليل تلك الجرثومة الخبيثة التي لامعدى عن اقتلاعها واستعصالها ، لذا ندبناك لمحاربته والقضاء عليه . فأحجم سام عن طرق الموضوع ونهض مقبلا الأرض بين يديه ممتثلا لإرادته . ولما بلغ هذا الأمر دستان ومهرباب أصيبا بخيبة الأمل وأصر دستان على مساندة مهرباب مهما كلفه الأمر .

وما كاد سام يعود إلى ولده زال ، حتى قال لأبيه : فلتَحْزَ عُنْقِي أولاً قبل أن تخوض حرباً ضد مهرباب . فرق سام لحال ابنه ، وقال له : سوف أرسلك إلى منوچهر لتستعطفه لعله يحول دون هذه الحرب ، وكتب رسالة إلى منوچهر يتشفع لانه فيها ودفع بها إلى ابنه زال الذى حملها ومضى .

ولما شاع في بلاد كابل أن منوچهر أمر سام بالاستعداد لغزوها ارتعد مهرباب فزعا وهماً وألقى اللوم على زوجته وابنته فيما وقع ، وعقد النية على أن يقتلها مع انتها استعطافاً للملك منوچهر حتى يكف عن قتاله .

وما زالت به زوجته تستعطفه وتسترضيه ، وتطلب منه أن يترك لها فرصة إقناع الملك سام بالعدول عن هذه الحرب ، وأنها سوف تذهب إليه بنفسها رسولا مخاطرة بحياتها من أجل إنقاذ مُلكه من الهزيمة والخراب حتى أذن لها بذلك . وتكررت « سين دخت » في ثياب الفرسان وحملت من الجواهر والآلئ والأموال والفيلة والجياد والسيوف الهندية ما لا يقع تحت حصر . وما كادت تبلغ حضرة الملك سام حتى قبّلت الأرض بين يديه وصفت الهدايا أمام ناظره في تنسيق بديع فتعجب الملك سام من إرسال مهرباب امرأة إليه متكررة في ثياب فارس . ولما أخلى المكان كى يستمع إلى رسالتها ، نثرت الياقوت والجواهر تحت قدميه وانبرت تسوق أعذب الكلام وأرفع المدح ، ثم أتبع ذلك بقولها « لا يخفى عليك أيها الملك أن البريء لا يؤخذ بذنب المجرم ، وإذا أساء الضحك الذى ذاق الناس وبال ظلمه . فمن الرحمة ألا يؤخذ مهرباب بدنبه ، فهو من غرس نعمتك وتراب قدمك ولم يسلك منذ تصدى لسلطة كابل غير طريق طاعتك ومنهج عبوديتك . وإن كان قصد الملك بلادي لتباين عقيدتنا فإن إلهنا وإلهكم واحد لا خلاف بين الطائفتين فيه ، غير أن قبلتنا القائل والأصنام وقيلتكم الشمس والنيران » ، وأسترسلت تفيض في حديثها الطلى الذكى حتى أنس لها وسألها عن تكون ، فكشفت عن أنها « سين دخت » ، فسألها عن ابنتها روزابة التى ملكت بجمالها وكأها قلب ابنه دستان ، ثم أمها عن نفسها وأمن بلادها وزوجها وأبلغها بما وقع بينه وبين الملك منوچهر ، وأنه قد أنهد ابنه زال إليه ليستعطفه ويسترضيه ، ثم أحسن إليها وأعادها معززة مكرمة .

وصل زال إلى منوچهر فأحسن استقباله ومضى يسأله عن حاله وحال أبيه وحال الرعية فيحييه بفضيلة وذكاء ، فارتاح إليه ومال . ولما سلمه كتاب والده إليه وقرأ ما جاء به قال « لقد عزمت بسبب هذا الكتاب الذى كتبه ذلك الشيخ الجليل وإن ضاق به صدري أن أحقق لك أملك » . ثم جمع المنجمين والعلماء وطلب إليهم قراءة الطالع فقالوا إنه سيولد من ابن سام وبنت مهرباب ولد كبير القدر رحب الصدر ، سخي العطاء يتميز برشاقة غير مألوفة وبقوة خارقة وبطول العمر ، وأنه سيكون سنداً للملك يُعلى شأن الدولة بين الدول ويرفع قدرها ومجدها . فلما سمع منوچهر ذلك أمرهم باخفاء السر واستدعى زال ليختر ذكاه ورحاحة عقله ، ودعا المواظدة وطلب إليهم توحيه أسلهم في حضرته .

فسأله أحدهم عن اثنتى عشرة شجرة طويلة المروع قد تشعب من كل واحدة منها ثلاثون غصنا لا يرى الفرس فيها زيادة ولا نقصا . وسأله آخر عن فرسين أحدهما أشقر كالنار والآخر أدهم كالقار

لا يزالان يتراكمضان ولا يتسابقان . ومضوا يتنافسون في وضع الأسئلة المهمة .

وصمت زال وقتا بعد أن استمع إلى أسئلتهم ، ثم أجاب عن السؤال الأول بأن الشجرات الالنتى عشرة بفصوصها هى عدد الشهور والأيام ، وأما الفرسان فهما الليل والنهار . وظل على ذلك يجيب على كل سؤال إجابة تكشف عن توقّد ذكائه وسعة علمه فتعلق به منوچهر وقربه منه ، ودعا إلى مجلس الأُنس والطرب .

وفي اليوم التالى أمر بإقامة مباراة للمصارعة والفروسية ليعجم عود زال . وبعد أن استعرض زال الفرسان انتقى أقواهم عضلا وأقدرهم على المصارعة والفروسية ونازله وانتصر عليه . فازداد إعجاب منوچهر بهذا البطل الفريد ، وطمأنه إلى أنه يبارك زواجه من رودابه ثم حمّله كتابا إلى أبيه يتضمن موافقته وجمع له من الهدايا والجواهر والوصيفات والغلمان والأسلحة مالا يقع تحت حصر وسار في وداعه إلى ديار أبيه سام .

ولما بلغ الخبر مهرب انتشى فرحا واستعد للقاء سام وولده فأقام الزينات بالبلاد وأفاض الأموال على الفقراء والمحتاجين ، وأقيمت مراسم عقد زواج زال من رودابه وعاد بها إلى مملكة أبيه الذى تنازل عن عرشه وارثه ليحكم إقليمى كركاساران ومازندران . ولم يمض وقت حتى حملت رودابه من زال ، وإذا بالنحول يصيبها الألم يقض مضجعها بالليل والنهار ، وعاجلها إغماء حين دنت ساعة الوضع اعتقد الجميع معه أن رودابه قد فارقت الحياة . وكان الهم قد اعتصر زال حتى تذكر ريشة العنقاء فألقى بها وأحرق بعضها منها ، فإذا السماء كأنها قد غشيتا غمامة وإذا الآفاق كأنها أظلمت ، وإذا العنقاء قد أقبلت . وجين رآها زال خرّ ساجدا يقبل الأرض وينرف الدمع فنادته العنقاء وبشّرتة بنجاة زوجته وأنكرت عليه الجزع وقالت : « حاشى لعيون الأسود أن تنضح برشاش المدامع » وطلبت منه أن يسقى زوجته خمرا كثيرة حتى تغيب عن الوعي ، وأن يحضر طبيبا بارعا معه سكين حادة يشق بها خاصرها ويستخرج الولد ثم « يخيظ الشق ويرتق الفتق » وأن يستحضر نوعا من الأعشاب يدقّها ويخلطها مع لبن ومسك ويحفظها في الظل ثم يسحقها وينثرها على موضع الشق ، ثم يمرّ عليها بريشة من جناحها الميمون وسيم لها الشفاء ، ثم نزع ريشة من جناحها وألقت بها إليه وطارَت في السماء .

فأحضروا موبدا ماهرا نفّذ ماأمرت به العنقاء واستخرج من خاصرتها ولدا مشرق الطلعة صورّه الخالق في أهدع صورة . وبقيت أمه على حالها مغشيا عليها يوما وليلة ثم أفاقت بعد ذلك فنثروا عليها الذهب والجواهر ثم قدموا الطفل إليها كأنه ابن عشر سنين ، فلما رآته تبسّمت ضاحكة وقالت « برسم » أى خلصت ، فسُمّي الصبى « رسم » ، وكانت له عشر مرضعات يمتص نخب ألبانهن حتى ترعرع . ولما بلغ ثماني سنوات صار كالنخل الباسق لاتطيق حمله دابة إلا الفيل لضخامة جسمه وثقل وزنه .

ولما بلغ منوچهر المائة والعشرين سنة دعا ابنه « نوذر » ينصحه ويوصيه بأن يستعين بسام وولده زال إن أَلَمّت به مُلَمّة وقال له : اعلم أن هذا الغصن الذى تفرّع الآن من دوحة زال سيذهب بلاد الترك ويتوغّل في ديارهم مطالباً بثأرك وينتقم لك ، ثم أسلم الروح .

— ٥ — نشأة قورش

وتمضي الأساطير ممتزجة بالتاريخ مضيئة إليه من وثبات الخيال في أكله الأحيان ، فتلبس الملوك ثياب البطولة وتضفي عليهم صفات الألوهية والإعجاز ، كما نرى في الأساطير التي تنقلتها الأجيال عن قورش الملك الأخميني ثم عن مؤسس الأسرة الساسانية .

يقول هيرودوت إنه طلب إلى الناس سماع قصة قورش فرويت له في ثلاث روايات مختلفة أورد أقربها إلى المنطق في كتابه الأول . وهذه الرواية التي يسردها هيرودوت رغم طرافتها وما ترمز إليه من معان تشير إلى طباع الفرس وتقاليدهم وأسلوب معيشتهم إلا أنها لاشك وليدة الخيال أيضا ، أو لعلها كانت شائعة ضمن القصص التي استمع إليها هيرودوت ، فليس من المعقول أن تجري أحداث هذه القصة التي ترسم صورة لانتقال العرش الإيراني من يد استياجيس آخر ملوك الميديين إلى قورش ملك الملوك الفرس الأخمينيين لسبب تاريخي بسيط ، هو أن قورش العظيم (الثاني) المقصود في هذه الرواية كان سابغ الملوك في الأسرة الأخمينية .

يروى هيرودت أن استياجيس [استياجوش] قد تولى عرش الميديين بعد أبيه سياكساريس وكانت له ابنة تدعى ماندانيه ، ورأى فيما هو نائم حلما يصور نبعا قد انبثق من جوف ابنته وفاض حتى غمر آسيا كلها لا عاصمته وحدها ، فاستشار المنجمين من المجوس في تفسير هذا الحلم الذي ألقى الرعب في قواده ، فحذروه من أن خطرا كبيرا سوف يقيق به .

لذلك ما إن بلغت ابنته سن الزواج حتى أحجم عن عقد قرانها على أحد الأمراء الميديين وزوجها من « فارسي » من أسرة كريمة يُعد أدنى قدرا من « الميدي » المتوسط الحال ، وهكذا تزوج قمبيز من ماندانيه ورحل بها إلى بلاده في إقليم فارس . ومالبت أستياجيس أن رأى حلما جديدا وكأن كرامة تنمو

من رحم ابنته أظلت آميا كلها ، فلجأ إلى المنجمين وأرسل إلى فارس يستدعى ماندانيه وطفلها عازما على قتل وليدها حين أنبأه المنجمون أن حفيده قورش سيحكم آميا بدلا منه ، كما بحث في طلب أقرب الناس إليه وأخلصهم ويدعى هارياجوس وأمره أن يذبح الطفل وهدده بعقاب شديد إن أخلف أمره ، وماكان في وسع هارياجوس إلا أن يصدع بالأمر الصادر إليه فتوجه إلى زوجته يستشيرها فيما عساه أن يفعل بهذا الطفل فلا يلوّث يديه بدمائه ويتجنب في الوقت نفسه عقاب الملك أستياجيس . وهداه تفكيره إلى أن أرسل في طلب ميتراداتس أحد رعاة ماشية أستياجيس ويسلم الطفل إليه لأن مراعيه كانت أنسب مكان يحقق غرضه فيه ، فهي تمتد فوق سلسلة من الجبال بالقرب من إكباتانا [همدان الحالية] يعيش فيها مفترس الحيوان ، وهناك يترك الطفل فريسة للوحوش . وما إن عاد ميتراداتس إلى بيته ومعه الطفل حتى سأته زوجته عن عمّا يؤرقه فأخبرها بالقصة فبكت حزنا على الطفل الجميل وقالت إن لم يكن ثمة بد من قتله فلتبدله بطفلها الذي كانت قد وضعت له لتوها ولتحفظ هذا الطفل الجميل ذو الثياب الموشاة بالذهب وحسبها أن وليدها سيُدفن في جناز ملكي . وتم لها ما أرادت ووضعا ولدهما في سلة وأسلماه إلى حيوان الغاب ، وأرسل هارياجوس تابعا أميناً ليشهد مصير الطفل فتحقق من موته وأبلغ مليكه بما كان من أمره .

وعندما بلغ الصبي قورش العاشرة من عمره كان يلعب مع بعض رفاقه الذين اختاروه زعيما لهم لقوة شخصيته ورجاحة عقله ، فراح يصدر أوامره ويحدّد لكل منهم وظيفة معينة فأطاعوا عدا غلام اسمه أرتيمارس من أصل ميدي نبيل فاعتقله وعاقبه بجلده بالسوط . وماكاد أرتيمارس يخرج من سجنه حتى ذهب إلى أبيه شاكيا ، فتوجه هذا من فوره إلى أستياجيس مستنكرا أن يلحق أحد الدماء بابنه النبيل المحتد مثل هذه الإهانة ، فاستدعى أستياجيس قورش وسأله « كيف تجرؤ على أن تعامل ابن أحد النبلاء بمثل هذه الوقاحة ؟ فقال الطفل « لقد عاملته بما يستحقه بإصاحب الجلالة . فلقد انتخبني غلمان قريتي بالإجماع ملكا بينا كنا نلعب ، عن اقتناع بأننى استحقى هذه المكانة وكان أرتيمارس نفسه أحد هؤلاء الغلمان الذين اتفقوا على انتخابي ، ولقد انصاع الجميع لأوامري عداه ومن ثم نال جزاءه . فإن كان جزائي على ذلك أن أنال عقابا فإنى على استعداد لتلقيه » . وبينما الصبي يتكلم شك أستياجيس فيمن يكون هذا الغلام إذ كان يحمل قسما وجهه نفسها ، كما كانت عباراته تنطق بنبل لا يتفق وسنه اليافع . عندئذ طمأن الملك أستياجيس الصبي أرتيمارس بأنه سيقتصر له ، ثم انفرد بالراعي ميتراداتس وضيّق عليه الخناق حتى اعترف له بما حدث . وإذ علم بالحقيقة استشاط غضبا وأرسل في طلب هارياجوس ، الذى تردّد في مبدأ الأمر ولكن مالبث أن أقر بالصدق خشية أن يكون الراعي قد اعترف بما حدث ، واعتذر بأنه ماكان ليجرؤ على أن يلوّث يديه بدماء حفيد الملك .

وصمت أستياجيس لحظة ثم أبلغ هارياجوس أنه أعدّ له وليمة عشاء وطلب منه أن يرسل إليه فور بلوغه منزله ابنة وكان في الثالثة عشرة ، فامتّن هارياجوس وصدع بالأمر . وماكاد ابن هارياجوس يصل إلى القصر حتى أمر الملك بذيجه وتمزيقه إربا إربا وشوى بعض أجزائه وعلق بعضها الآخر . وعندما تم ذلك استدعى المدعوين وجلس مع ضيوفه يأكلون لحم الحيوان بينما لم يكن على مائدة هارياجوس غير

لحم ابنه عدا الـدين والقدمين والرأس التى وُضعت فى سلة مغطاة . وعندما بدأ أن هارپاجوس قد شبع سأله أستياجيس ، كيف وجد مذاق نصيبه من الطعام ، وما إن أجابه هارپاجوس بأنه استمتع به إيماناً استمتع حتى قدم له سلة وطلب منه أن يكشف عنها ويتناول منها مايشتهى ، فتألك هارپاجوس نفسه وكنم غيظه قائلاً إن مايفعله الملك دائماً هو الصواب ، ثم تناول بقايا ابنه وخرج بها لدفنها . هكذا كان عقاب أستياجيس لهارپاجوس . وظل الملك حائراً بشأن الغلام ، غير أن المفسرين قالوا له إنه طالما أن الغلام قد انتخب ملكاً بين الصبية فقد تحقق الحلم ولا خوف على أستياجيس منه ، واستراح الملك لتفسيرهم واستدعى قورش وقال له : «لقد قادني حلم إلى أن أسلك معك سلوكاً فظاً ، ولكن حظك قد أنقذك من المصير الذى كنت قد أعددت لك . فلتذهب الآن إلى فارس وفى صحبتك ثلة من الجنود لحراستك ، وهناك ستلقى أباك وأملك الحقيقيين فهما ليسا ميتراداتس الراعى وزوجته » . وماكاد الغلام يصل إلى فارس حتى استقبله أبواه بترحيب شديد ، وعلم أثناء الطريق بالأحداث التى مرّ بها منذ ولادته حتى تلك اللحظة .

ولما شبّ قورش عُرفت عنه الشجاعة والإقدام وذاعت شهرته بين أقرانه ، وكان هارپاجوس ما فتىء يفكر فى الثأر مما لحق بابنه على يد أستياجيس فأرسل إلى قورش يخبره على التمرّد ويعدّه بالأىلقى من جيوش الميديين أية مقاومة فسيبذل جهده كى ينصرف جنود أستياجيس عنه ، وأنه سواء ولى قيادة الجيوش أم وليها غيره من أمراء الميديين فسيمضى كل شىء لمصلحته فينتقم لنفسه من أستياجيس ويستولى على الحكم فى فارس كلها ، وقام قورش بثورته وأخطأ أستياجيس فعين هارپاجوس قائداً لجيوشه ، وانتهت المعركة بأسر أستياجيس ، غير أن قورش لم يقتله بل احتفظ به أسيراً فى قصره .

أسطورة هفتواذ وأردشير

هام الملوك الساسانيون وفي مقدمتهم شاپور الثاني^(٤٨) وقباز الأول^(٤٩) وخسرو الأول^(٥٠) بصناعة الحرير هياما دفعهم إلى تزويد مصانعهم الملكية بفارس بعدد كبير من أمهر عمال النسيج السوريين ، ولم يكن ذلك فقط رغبة في توفير أكبر عدد من العمال مقابل أضال قدر من الأجور وإنما كان ذلك تدعيما لصناعة برع فيها الإيرانيون منذ أواخر العهد^(٥١) الهارثي حتى تحدثت الحكايات الهارثية والساسانية عن الملك جمشيد الأسطوري بوصفه صاحب الفضل الأول في إدخال صناعته نسيج الحرير وسبك السيوف إلى البلاد .

وتثبت أسطورة الساحر الثرى هفتواذ الذي أعلن عليه أردشير الأول الساساني الحرب ما بين سنتي ٢٢١ ، ٢٤١ م وجود مدينة تجارية في إيران على الخليج الفارسي تحمل اسم كخاران^(٥٢) . وتدين هذه المدينة — التي نمت قبل أردشير مؤسس الأسرة الساسانية — بوائها إلى نوع معين من دودة القز يتميز بوفرة خيوطه فانهالت الثروات على هذه المدينة وعلى مليكها التاجر هفتواذ . وتعمل القصة التي رواها الفردوسي بالشاهنامة من التاجر ساحرا ، ومن ناسجات الحرير ساحرات ، ومن اللود تئينا ضخما يكبر ثم يكبر يوما بعد يوم ، ثم تجعل من أردشير البطل في نهاية الأمر قاتل التئين .

(٤٨) ٣٧٩ — ٣١٠ م

(٤٩) ٤٨٨ — ٥٣١ م

(٥٠) ٥٣١ — ٥٧٩ م

(٥١) ترجع صناعة تربية دودة القز في إيران إلى الملك كاتيشكا (١٧٨ — ١٨٨) ملك بلخ الذي اصطحب معه إلى إيران بعد

انتصاره على الصينيين عددا كبيرا من صناع الحرير الأرقاء ، وأسس بالينجاب مدينة صينية هي تشيناياني أو جيناياني .

(٥٢) ومعناها الحرلي منتجو الحرير . وهي في نسخة ورنر «كجران» ، وفي الطبري «كوجران» .

يقول الفردوسي في شاهنامته : « كان في بلاد فارس مدينة تسمى كخاران على ساحل البحر . وكانت ضئيلة المساحة تضيق بسكانها ، واعتادت فتياتها أن يوافين باب المدينة كل صبيحة ، فإذا اجتمعن سرن إلى سفح الجبل القريب يحملن مغازلهن ، فيقبلن على الغزل حتى المساء ثم ينصرفن إلى مساكنهن . وكان في المدينة رجل سمى هفتواذ لأن له سبعة بنين وابنة تخرج كل يوم مع البنات إلى الجبل المذكور . وإذا بلغت المكان يوما سقطت تفاحة من شجرة في حجرها فقضمتها ، ووجدت بداخلها دودة فوضعتها في وعاء على هيئة المغزل وقالت : « لأغزلن اليوم على طالع هذه الدودة » .

فغزلت شيئا كثيرا من القطن فوق ماعهده في نفسها وتفوقت على أترابها ، ولم يزل ذلك دأبها حتى أثرت من كثرة غزلها . وكانت تطعم الدودة كل يوم قضمة من تفاح ، فقالت لها أمها يوما : كأن الجن يُظاهرك حتى تبيأ لك هذا الغزل الكثير . فأسرت إليها بأمر الدودة . وإذا علم أبوها بذلك تيمنوا جميعا بالدودة ، وجعلوا يعتنون بأمرها ويرتونها حتى كبرت وضاق عليها وعاء المغزل فصنعوا لها صندوقا وضعوها فيه . وظهرت آثار بركتها على حال هفتواذ وأولاده فتزايد تراؤمهم يوما بعد يوم مما أطمع أمير المدينة في اغتصاب أمواله . واجتمع أهل المدينة مع هفتواذ ، وخرجوا على الأمير وتصدوا لقتاله ، فنشبت بينهم معركة أفضت إلى مصرع الأمير . واستبد هفتواذ بذخائره وأمواله ، وخرج من تلك المدينة ، وشيّد فوق قمة أحد جبالها قلعة حصينة تحوّل إليها بخيله ورجاله وأهله وولده ودودته . وحصّن القلعة حتى أقام لها سورا من حديد ، ولما ضاق الصندوق على الدودة حفروا لها في الصخر حوضا بداخل القلعة وضعوها فيه وأوكلوا بها خدما وحراسا يطعمونها كل يوم قدرا من الأرز ، ويغذونها بالشهد واللبن حتى مضى عليها خمس سنوات فصارت من الكبر والضحامة في حجم الفيل ، واستشرى خبرها بين الناس فسُميت تلك الناحية كرمان^(٥٣) .

واجتمع لهفتواذ جيش عظيم حتى كان بنوه السبعة يقودون عشرة آلاف فارس يكسرون بهم شوكة من ينهض لقتالهم من الملوك . فلما وقف الملك أردشير على حال هفتواذ ، زحف إليه في جيش عظيم كثيف دحره هفتواذ وأوسعه قتلا وأسرا . وعاد من سلم من المعركة إلى أردشير يروى أنباء الهزيمة ، فالتهب غيظا وسار بجيشه قاصدا هفتواذ . ولما دنا بعضهم من بعض كادت الأرض تمور من كثرة الجند فقامت الحرب بينهم سجالا وجرت معركة طاحنة . وإذا آذنت الشمس بالمغيب كان أردشير قد تأخر وكان هفتواذ قد سدّ عليه منافذ الطرق جميعا مُضيقا عليه الخناق . حتى بات جنده بلا طعام . فارتحل أردشير راجعا إلى فارس بطارده فرسان هفتواذ ، وقتلوا من أصحابه خلقا كثيرا ، وتفرّق الباقيون موّلين الفرار صوب بلادهم . ولجأ أردشير في جماعة من خاصته إلى قرية ، فصادف رجلين من أهلها استدرجهما قائلا : في أي طريق أخذ أردشير ، وكيف عبر ؟ واسترشدهما عن الطريق فأرشدوه إليه ، ودعواه إلى ضيافتهما . فنزل أردشير ودخل إلى منزلهما فقدمّا إليه طعاما ، وطفقا يحدّثانه ويلاطفانه ويهوّنان عليه أمر هفتواذ ، مؤكدين له أن سلطانه سوف يحمد إن عاجلا أو آجلا .

(٥٣) كرم بالفارسية الدودة ، والجمع كرمان .

فعلق حديثهما بقلبه وكشف لهما عن نفسه ، وما لبثا أن وثبا وقبلا الأرض بين يديه ، وخاضا في سيرة هفتواذ واستيلائه على قمة الجبل مستكرين زهوه بياسه وسلاحه ، فقال الرجلان : أيها الملك إن الدودة التي استعلت بها أمر هفتواذ شيطان لا يقاومه أحد ، ولا يمكن الظفر بها إلا بالحيلة .

وسار أردشير من ذلك المكان في إثني عشر ألف فارس حتى بات على مقربة من قلعة هفتواذ . وأسلم جنده إلى أحد أمراءه وأوصاه بأن يادر بإرسال طلائع الجيش ويثّ الجواسيس قائلا : أريد أن أحتال لقتل هذه الدودة فإذا أنبأك الديدبان بأنه شاهد بالنهار دخانا وبالليل نارا فازحف بالجند حتى تنتهي إلى باب القلعة . ثم استحضر من القلعة دوابا وحملها بالثياب والجواهر والذهب والفضة وبقدر كبير من الحديد والرصاص والنحاس . واستصحب أردشير طائفة من ثقائه والقرويين . اللذين استضافاه ، وتوجهوا نحو القلعة متكرين في زى التجار فصعد إليها بأحماله ورجاله وتستى له النزول عند حراس الدودة فادّعى أنه تاجر خراساني قد أتى بجملة من القماش والذهب والفضة والجواهر لبيع ويتاع في المدينة على طالع الدودة . ثم عرض على الحراس أن يستضيفهم وأطعمهم وسقاهم حتى ثملوا وغمرهم النوم جميعا ، فنصب قدر الحديد وأذاب فيها ما كان معه من الرصاص والنحاس ، وقدمها إلى حوض الدودة على مثل عادتهم في تقديم قدر الأرز إذا أرادوا إطعامها . وما إن فغرت فاهها حتى أفرغ ما بالقدر في حلقها فانشقّ وسُمع عنه صوت هادر ارتج منه الجبل ، وبادر أردشير وأصحابه إلى الحراس السكارى فأعملوا فيهم سيوفهم .

وكان الديدبان قد شاهد ارتفاع الدخان خلال النهار حين أوقد نار الضيافة فأبلغ القائد الذي زحف بالجند إلى القلعة فبلغوها مع إشراقة الصباح . ولما علم هفتواذ بوصول الجيش بادر إلى باب القلعة ، وحين رأى أردشير رابضا عنده توجّس خيفة واشتبك الفريقان حتى أسر أردشير هفتواذ وولده الأكبر شاپور ، فأمر بصليهما ورشقهما بالسهم ، واستولى على القلعة وذخائرها وكنوزها واصططفى البعض لنفسه ووزع ما تبقى على جنوده . ثم وهب ذلك الإقليم إلى القرويين وعاد إلى بلاد فارس ، وارتحل وسار منها إلى شهرزور ، ومنها إلى مدينة طيسفون حيث اعتلى العرش .

ويكشف لنا هذا التلوين الملحمي الذي أسبغه الفردوسي على الواقع عن سر ثروة أردشير التي مكّنته لثأر بسيط أن يمدّ جيشا جرارا ، وأن يُخضع لسلطوته عددا كبيرا من أمراء الفرس ، وأن يجسر على مهاجمة ملك الهارثيين لينتزع منه امبراطوريته الشاسعة . ومن الثابت أن النسب الرفيع الذي ادّعاه أردشير لنفسه بانتمائه إلى الأخمينيين ليس له سند من التاريخ ، فلقد اعتمد في موارده الاقتصادية على صناعة الحرير والاتجار فيه بعد أن قضى على أضخم مربّ للدودة القز في عصره . ولا يسع المرء إلا أن يتتسم أمام تلك الصورة الأسطورية التي وشّاه بها الفردوسي حين وصفه في شاهنامته بأنه قاهر التنين ، فلم يكن ذلك التنين في حقيقة أمره سوى دودة قز نهمة ظلت تبتلع أطنانا من الطعام حتى انتفخت وهدت في حجم المنطاد ، وإن كانت مصدر ثراء كبير^(٥٤) .

(٥٤) انظر في هذا الترجمة العربية للشاعمة التي نشرها وأكملها د . عبد الوهاب عزام .

وتمضي الشاهنامة في سرد قصص ملوك الفرس وأبطالهم في عرض شائق جذاب ، تتابعت على الإنصاح عنه أجيال من المصورين الفرس المسلمين في منمناتهم المصوّرة التي تزخر بها مخطوطات الشاهنامة المختلفة منذ عصر الإيلخانات ثم العصر التيموري ثم العصر الصفوي . وللقارئ أن يرجع إلى نماذج منها في الجزء السادس من هذه الموسوعة «التصوير الفارسي والتركي» .

اړه‌صات الفن‌الایرانی

فنون سيالك وخورفين وحسنلو وأملاش

الحضارة الفارسية كما أسلفت قديمة ، ترجع في قدمها إلى ما قبل الميلاد بخمسة آلاف من الأعوام . فعلى مشارف الصحراء ، وإلى الجنوب من طهران حيث منطقة « سيالك » نجد أطلالا لمبان تعود إلى الألف الخامس قبل الميلاد ، وتدلنا تلك الأطلال على أن أهالي « سيالك » كانوا يبنون بيوتهم من اللبن ويطلون جدرانها من الداخل باللون الأحمر ، وفيما خلفوا ما يدلنا على أنهم وصلوا إلى صنع أدواهم المنزلية من المعادن . بعد أن كانوا ينجزونها من الحجر . كما أن ثمة ما يشير إلى أنهم كانوا ذوى مهول فنية أشبعوها بنحتهم من العظام تحفا دقيقة مختلفة ، كما عبروا عنها في صنع أوان من الطين عاجلتها نساؤهم بأيديهم قبل أن يهتدوا إلى دولا ب الفخار في الألف الرابع قبل الميلاد . ومع ظهور الأواني الفخارية بدأت أولى مراحل الفن الإيراني ، إذ كانت هي وما اجتمع إليها من أعمال فنية بدائية نواة للفن الفارسي والميدي .

وانتج الفرس مع خطواتهم الأولى على طريق التطور نحو فصل المقابر عن المدن ، وكانوا يختارون لمقابرهم وهادا يحيطونها بالأسوار ، على حين كانوا يختارون لمنهم الربوات العالية تشمخ عليها دورهم . وكما دلّتنا المساكن بأطلالها على شيء مما كان عليه القوم معيشة وحضارة ، فكذلك دلّتنا تلك المقابر على تعرّف المجتمع ببيئاته وطبقاته ، فقد رأينا قبور الأغنياء إلى جانب قبور الفقراء ، وهذه إن دلّتنا على شيء فإنما تدلّنا على أنه لم يكن ثمة نظام طبقي بمعناه الشائع . هذا إلى أن تلك الأدوات واللوحات المصورة للوجوه البشرية التي ضمتها تلك المقابر تمدّنا بصورة للعادات والتقاليد التي كانت سائدة حينذاك في « سيالك » . وعلى حين نرى تلك الأدوات قد صنعت من الحديد أو النحاس أو البرونز نرى الحلى وحدها قد صنعت من الفضة ، وليس من بينها ما هو مصنوع من الذهب ، مما يشير إلى أنهم لم يكونوا قد اهتدوا إليه بعد . وكما حوت تلك المقابر هذا كله حوت كذلك أواني فخارية مختلفة ، من بينها كأس

من الفخار الأصفر الشاحب مزين برسوم وزخارف رمادية اللون تكشف عن خيال خصب وقدره ملموسة على التحوير الزخرفي والمقابلة بين الخطوط الطولية والعرضية والمائلة في إيقاع متوازن يريح العين ، فقد اختار الخزاف ظبية أوقفها على الشريط الأدنى للإطار منطلقا بقرنها حتى بلغ بهما الحافة العليا للإطار ، وأثبت بهما تهشيرات مستعرضة احتلت مساحات مناسبة من الفراغ ، وأضاف شرائط رأسية ذات خطوط مستعرضة خلقت مع تهشيرات القرنين مقابلة نغمية في تلقائية وكأنها مدروسة (لوحة ١) .

وثمة آنية فخارية قد نقش عليها بطريق الحفر شرائط زخرفية ، يتوسطها إطار يضم طائرا ينقر سمكة وقد طعم الحفر بعجينة بيضاء (لوحة ٢) . وهناك إبريق كبير على هيئة طائر لَوْن منه جناحاه وريشه وعينه (لوحة ٣) ، ويظهر البندق وكأنه منقار الطائر وبدن الإناء وكأنه جسده وأذنه وكأنها ذيله . والسبب الذي دعا الإيرانيين إلى استخدام صورة الطائر في مقابرهم ، هو أن موسم الأمطار يبل عادة في نهاية الشتاء فتعود أسراب طائر اللقلق التي هاجرت من الهضبة أثناء الخريف اتقاء برد الشتاء القارص قبل اعتدال الربيع يوم أو يومين ، ومن ثم كان طائر اللقلق هو الحيوان الرامز للربيع منذ ثلاثة آلاف عام .

وفي سيالك — في الفترة ما بين القرنين العاشر والثامن قبل الميلاد — وكذلك في غيرها من الجبانات الإيرانية السابقة للعهد البارقي كانت الإلهة اللقلق هي التي تمثل على هيئة محورة في شكل إناء من الطين المحروق تارة أو البرونز تارة أخرى . ولم يكن ماء تلك الآنية ماء عاديا بل ماء شهر «اردی بهشت» الذي يعنى العلامة أو الرمز [نيسان] ، ماء الأمطار التي تهطل قرب الاعتدال الربيعي ، وكان المتدينون يجمعونها من نهر مقدس مرتلين شعائر معينة في شهر اردی بهشت . كما ضمت المقابر أواني أخرى نقش عليها رسوم حيوانات متعددة (لوحة ٤ ، ٥) ، ولقد كان الرقش على الفخار هو الفن الوحيد الذي ظهر خلال القرنين العاشر والتاسع قبل الميلاد .

وثمة ظاهرة لها مغزاها نلاحظها في الوحدات الزخرفية التي تشيع على جوانب الأواني ، إذ نجد صدور الخيل جائمة على جدران الأواني أو ناهدة عند مآخذ المدافق ، كما نجد عيونا متفرسة في الوجوه البشرية سواء ما كان منها مواجهها أو مجانبها ، وأقرب ما تكون إلى عيون الحراس الأيقاظ وكأنما هي ساهرة على ما يحويه الإناء المصنوع على هيئة طائر . وهذه الرموز لاشك كانت لها دلالاتها على ما كان عليه القوم من معتقدات ، فثمة إبريق عثر عليه في حفائر سيالك يحمل في صدره رقشا يحكى وجه امرأة (اللوحة ٦) ، وقد عنى الفنان بجعل الوجه يضيأ ، كما عنى بتجويف العينين وشق الفم وإبراز الأنف وبخط الحاجبين وتصفيف الشعر . ولم تكن العناية بهذه المقاتن كلها عبثا فيما يبدو ، بل لقد كان ربطا بين تلك الصورة المثيرة التي حملتها أزمان ما قبل التاريخ للنسور الجارحة تهش جثث الموتى وبين تلك الصورة الوداعة التي أحسها فنان ذلك العصر ، فتمثلها في وجه امرأة لها كل هذه المقاتن ، ولعله في ذلك اهتدى إلى ما اهتدى إليه اليونان فيما سموه «الماريني»^(٥٥) . ومع أننا نفتقد ما يشير إلى هذا في

(٥٥) طيور وحشية مجتحة لها رأس امرأة وجسد عقاب زودت أقدامها وأصابعها بمخالب حادة ، وكن ثلاثة أوفدعن يحنو زوجة

النصوص الأدبية ، غير أننا نجد تأييدا له في شواهد فنية شبيهة ، مثل حوامل الأواني الجنازية الأورارتية ، التي تحمل رسوما لنساء ذوات أجنحة ، ترمز لاشك إلى السلام والأمن .

والسمة التي تكاد تميز فن سيالك هي تلك الوحدة الجامعة بينه ، والتي تكاد تبدو الآثار جميعا معها متجانسة ، ويرجع الدارسون هذا التجانس إلى استقرار قبائل الميديين في تلك البقاع ، فهم لم يتحولوا عنها ولم يدخل عليهم فيها غيرهم . ونحن لا نجد مثل هذا التجانس الفني في منطقة «خورفين» التي كان أهلها دخلاء عليها ، والتي نزلت إليها عناصر غير فارسية . على أن الفن في خورفين على الرغم من فقدانه هذا التجانس يخالف الفن السيكلي ذي الطابع الحربي في أنه يتسم بطابع البيئة الزراعية ، إذ يتجلى الطابع الحربي السيكلي في دفن موتاهم بصحبة أسلحتهم وعدة أفراسهم . غير أن ثمة صلة بين الأواني في كلتا المنطقتين ، أعني منطقة سيالك ومنطقة خورفين ، فكلها ملونة بلون واحد : الأحمر أو الأسود أو الرمادي الداكن . وهناك ظاهرة تشير إلى خلاف بين تقاليد الكهان في سيالك وتقاليدهم في خورفين ، فعلى حين نجد كهان خورفين يمسكون بإبريق الماء المقدس الذي هو على هيئة طائر من ثقبين على جانبيه ، نرى كهان سيالك يمسكون تلك الأباريق من آذانها . ولعل عدول كهنة خورفين عن إمساك الأباريق من آذانها كما يفعل كهنة سيالك هو ما أحسسه الفنانون في خورفين من صفة جمالية للآذان ، فحرصوا على ألا تحجبها أيدي الكهنة عن الظهور (لوحة ٧ ، ٨) . ولكننا نجد بعد هذا تشابها بين الأباريق هنا وهناك لاسيما تلك التي تحمل مدافع معدنية ، فإننا نجدها في المنطقتين على هيئة منقار طائر ، وذلك بعد تقدم فن صهر الحديد .

غير أننا نجد «الكيرثوس»^(٥٦) الذي يعد من النماذج الغريبة يمثل إطارا دائريا عريض الجدار مصنوعا من الفخار يعلوه إناء فخاري أو أكثر يضع فيه المتقربون إلى الآلهة قرايينهم ، وقد تعلو الإناء أحيانا زخارف من طيور أو خلافاها .

كذلك يعد «الأسكوس» من أغرب ما ابتكره خزافو خورفين ، وهي آنية شُكِلت على هيئة حذاء ، مما يرتديه الفرس في النقوش الخفيفة البروز بسوسه وتحت جمشيد^(٥٧) «پرسپوليس» ، ولعلها تشبه الأحذية التي كان أهالي خورفين ينتعلونها (لوحة ٩) .

ويبدو أن خزافي خورفين كانوا شديدي الولع بالابتكار ، فقد عرف على آنية بتشكيل بدنها على هيئة المكعب ، وإن ظلت مستديرة التشكيل من حد الكتف حتى الفوهة ، وقد برز من كل ركن من أركان

چوپتر لاختلاف الطعام من فوق موالد فيثوس ملك طارفا عفاها له على سمل حيون ابنه ، وكن ينضحن بتن ينفسد ما يصل إليه .

(٥٦) Keros هو مايقابل صندوق النور اليوم في الأضرحة يلقي فيه ماخف جملة وغلا ثمنه .

(٥٧) عند وصول العرب إلى قصر داريوش أطلقوا عليه اسم تحت جمشيد ، وذلك لما شاهدوا داريوش جالسا فوق عرشه في أحد النقوش البارزة . وإذا كان جمشيد ملكا أسطوريا عاش سبعمئة سنة قيل إنه هو من علم الإنسان كيف يوقد النار ويظهر الطعام ويرتدي الثياب ، أما پرسپوليس فهو الاسم اليوناني لعاصمة فارس .

بدنها الأربعة عند التقاء الكتف المستديرة بالبدن المكعب رأس أيل ، وزين البدن بشرطين علوى وسفلى
رقشا بخطوط مائلة ، وحلى مابينهما بمثلثات (لوحة ١٠) .

ونحن نجهل الكثير عن مصير الخزف الملون الذى عرفه الإيرانيون في عصر ما قبل التاريخ ، ومع
ذلك يبدو أنه كان لهذه الصناعة نصيب ما حتى نهاية القرن السابع ق . م أى بعد قرنين من اندثار
حضارة سيالك ، فقد عثر في أربع مناطق متباعدة ، تبلغ المسافة بين اثنتين منها أكثر من ألفى كيلو متر ،
على هذا الخزف ، ومن بين هذه المناطق أذربيجان وسوزيان ولورستان وكردستان .

وفي أذربيجان وهى أولى هذه المناطق ، عثر عرضا بالقرب من ماكو التى تقع في الشمال الغربي
لإيران قرب الحدود التركية ، على كأس طقسية مصوغة في شكل حصان من الطين المحروق الخالي من
الشوائب لامعة السطح لونه لون الآيل ، ولها فوهة عريضة مثبتة على ظهر الجواد ، وفي صدره قبة
صغير ينسكب منه السائل ، وزخارف باللون الأحمر تحيط بأشكالها خطوط سوداء . وعلى صفحتي
الرقبة وشم زهرة الزنبق ، وهو علامة القبائل الرخل التى تسم بها الحيوانات لإثبات ملكيتها لها .
والتفت حول صدر الجواد أشربة ثلاثة تتصل بميثة السرج — أى ظهرته — المحددة بوضوح على ظهر
الحصان . ويظهر اللجام في مقدمة الرقبة ، وبدت المعرفة قصيرة الشعر ولكنها بارزة شأنها شأن العينين
والعذرة وكانت العذرة^(٥٨) عنصرا تقليديا في تصوير الحصان الإيراني . أما ميثة السرج التى غدت
تقليدية لدى الأحميين فمكوّنة من جزعين يوحى كل منهما بمشهد صيد بينما توحى الزهور المنتشرة
بالمناظر الطبيعية ، ويحاكى طرف ميثة السرج ذات الأهداب غيرة الأرض . ولم يمن الفنان بترتيب
الحيوانات والطيور لكى يجعل منها صورة واقعية ، فمن البديهي أن تخلّق الطيور في الجو لا أن تظهر تحت
أقدام الحيوانات المفترسة ، ومن البديهي أيضا أن يطارد الحيوان المفترس التيس لا أن نرى التيس يطارد
الحيوان المفترس . غير أن هذا لا يحملنا على الخط من شأنه ، إذ لاشك في أن الفنان كان يسعى إلى
التعبير عن الحركة وعن سرعة انطلاق الحيوانات . وعلى الرغم من أن مثل هذه المشاهد لا تمت بصلة
إلى الواقع إلا أن هذه السمات تضفي عليها شيئا من النظارة التى تشد الأنظار (لوحة ١١) .

وعلى حين كان الخزافون القدماء في الحضبة الإيرانية يشكّلون تماثيلهم الخزفية في كتل لاتستين فيها
قسماتها ولا تتميز فيها أعضاؤها تأثرا بما كان سائدا هناك من تقاليد ، فلقد كان المعدّنون يشكّلون
تماثيلهم المعدنية ليرزوا القسّمات والأعضاء . وهذه المحاولات الجمالية التى نشأت بدائية على أيدي
المعدّنين سرعان ما أفادت من الحياة الصاخبة حولها .

وإنّا لنحسّ هذا جليا في ذلك التمثال البرونزي الصغير الذى يصور محاربا (لوحة ١٢) ، فنحن
نجد يديه محدّتين والأنف أشم مرهفا ومحجّرى العينين خاويين — إذ كانت العينان تصنعان من مادة
أخرى والشفنتين مضمومتين ، وإن لم يكن ثمة أثر لشارب فثمة خطوط دقيقة تحدّد لحية مستديرة . وعلى

(٥٨) الشعر المرسل على عدّى الفرس .

حين نجد نصفه الأسفل قد ترك عاليا وعورته مكشوفة نجد نصفه الأعلى تكسوه ترس واق ، وعلى الرأس خوذة من جلد عليها حلية على شكل نصف دائرة . وقد ترك مكشوف الأذنين اللتين تبدوان مسترخيتين ، ومنطلق بمنطقة من الجلد عريضة كانت تسمى «ميترا» بُثَّت عليها ثماني قطع من البرونز . وأكبر الظن أن هذا التمثال يشبه تماثيل سيالك التي كانت تُشد إلى العنق ، إذ ثمة حلقة في مؤخرة الرأس الذى ترك ظهره مجوّفاً ، ويؤكد هذا أيضا استواء الساقين كما هي الحال في وقفة العابد المصلّى ، غير أنه على الرغم من هذه الدقة في الصنع التي بدت في الساقين الملتفتين اللتين انشت إحداها فإنه لا يرقى إلى أكثر من مستوى النحت ذى البعدين . ويعدّ هذا التمثال على أية حال خطوة فنية أولى في الهضبة الإيرانية تبعثها خطوات على أيدي نحّاتى البرونز في منطقة لورستان ، إذ ظهرت أسلحة وسيوف وخناجر وسهام وحلّى على السروج كانت أبدع صنعا من تلك التي كانت تصنع في سيالك ، ولا يدفع هذا ما كان بين الصنعتين من عناصر مشتركة .

ولقد كان للحلّى التي عمر عليها في مقبرة خورفين المكانة الأولى إذ كانت كلها من القار المكسو برقائق من الذهب منقوش عليها رسوم زخرفية ، منها أقراط هلالية كانت أكثر شيوعا ، غير أنها ما لبثت أن اتخذت بعد ذلك شكل رأس الإنسان ، ومنها دهايس وعقود وأساور ، كثرتها على ضور الحيوان وقليل منها على هيئة الأقدام البشرية .

ولقد كان للمرأة في الفن التشكيلي نصيب ملحوظ ، فإذا هي تبرز في أكثر من شكل فني وفقا لشعور الحياة اليومية ، وكان من بين هذه الأشكال «الكارياتيد»^(٥٩) التي كتب لها الشيوع والرواج في لورستان قبل أن تتخذ شكلها المعماري في الفن اليوناني (لوحة ١٣) .



وتكاد «حَسَنُلُو» الواقعة إلى الغرب من الهضبة الإيرانية التي كانت ذات مكانة ملحوظة تكشف لنا بآثارها عن التطورات الحضارية قبل الغزو الإيراني . فثمة مقبرة تضم إلى جانب المعدات الجنائزية المألوفة هيكل لجياد أربعة ، وأواني من الفخار مابين حمراء وسوداء تدل على ماكان لها من سبق للحضارة الإيرانية لاسيما حضارة «خورفين» . وعلى الأواني الجنائزية نشهد تجسيدا للحيوان الذى كانوا يعتقدونه حارسا للماء فيصوّرون رؤوسه على ميزاب المدفق (لوحة ١٤) . أما حلّيتهم فكانت تفوق حلّى سيالك وخورفين حجما وإتقانا ، عمر من بينها على أقراط عنقودية وعقود من الذهب . وثمة أوان فخارية تتصل بالطقوس الدينية ، لها عدة فتحات وميازيب على شكل رؤوس الطير يتصدرها شكل كاهن يؤدي الشعائر الجنائزية (لوحة ١٥) ، وأخرى من البرونز تقوم حواملها على سيقان تنتهي بأقدام

(٥٩) الكارياتيد هي تماثيل الصبايا حواملات العتب في الطراز الأيوني الإغريقي .

آدمية منتعلة أحذية (لوحة ١٦) . وكانوا يشكلون الأواني أحيانا في صيغ الحيوان ، منها أسود متحفزة انتصبت ذيوها واكتست أجسادها برقش يعبر عن قوتها وبطشها وبرزت عيونها في محاجرها (لوحة ١٧) .

ولعل أروع ما يعيننا من هذه الآثار الكأس التي كانت بين مقتنيات القصر المقام على قمة التل ، وهي كأس من الذهب الخالص عليها رقص يجسد أقاصيص دينية وأسطورية شبيهة بتلك التي شاعت في المناطق الممتدة من شرق الأناضول وشمال سوريا إلى جبال زاغروس ، والتي يرجع عصرها إلى القرن التاسع قبل الميلاد (اللوحة ١٨ أ و ب) . وهذه الكأس تخالف في الكثير الفن الإيراني الذي استحدث فيما بعد ، وغير مستبعد أن تكون من صنع فنانين عملوا عند أحد أمراء الولايات التي كانت تقع على أطراف الهضبة ، ولعل الحفائر الدائبة تكشف لنا عن مزيد مما يلقي ضوءا على تلك المرحلة الأولى من مراحل الفن الإيراني .



وهناك تحف ترجع إلى القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد عثر عليها في الجنوب الغربي من بحر قزوين حيث منطقة أملاش ، منها أوان فخارية بديعة الصنع ، ومنها أوان من الذهب وأخرى من الفضة عليها نقوش أشبه بنقوش بلاد ما بين النهرين تمثل جيادا أصيلة تتحرك في زهو وخيلاء وقد انحنت أعناقها وأجسادها تتخبط وكأنها ترقص (لوحة ١٩ أ و ب) . وثمة آنية ذهبية ذات نقوش تمثل موضوعات آشورية أهمها اللاماسو [الجنى الآشوري حارس مداخل القصور على هيئة ثور] ، على الرغم من أن آشور لم تغز هذه المنطقة (لوحة ٢٠) . وقد عثر في مارليك على آنية ذهبية ذات نقوش تمثل موضوعات آشورية وسكوزية ومانوية ومحلية (لوحة ٢١) . ومن بين تلك الآثار أيضا عقود من الذهب حباتها تحكي رؤوس حيوانات . وفي هذا ما يوحى بما كان عليه سكان تلك المنطقة من ثراء . كما عثر في تلك المنطقة أيضا على تماثيل من البرونز (اللوحة ٢٢) تمثل صور آدميين وحيوانات ، ومنها تماثيل يمثل بقرة حذاء (اللوحة ٢٣) لاشك أنها تستهوي فنانينا عصرنا الحديث .

وكانت ثمة قبائل سكوزية خلال القرن الثامن قبل الميلاد تقطن منطقة بجيلان — التي تقبلت الحضارة الإيرانية — وإن كانوا مستقلين عنها سياسيا . وكانت تنقسم إلى إمارتين عاصمة الشرقية منها مارليك والأخرى في الغرب عاصمتها كالوراز . ويدل التاريخ المتأخر بجيلان على أنها كانت مع غيرها من البلاد المحيطة ببحر قزوين متأخر دائما عن الانخراط سياسيا وحضاريا في الحكم السائد بالهضبة الإيرانية ، فقد استمرت على ولائها للأخمينيين بينما كانت الهضبة تحت سيادة البارثيين الأشكانيين ، وظلت بارثية حين كان خسرو الساساني يحكم الهضبة ، ثم تمسكت بولائها للساسانية بينما كانت الهضبة خاضعة للخليفة المتوكل ، ثم غدت بويهيية بينما كانت الهضبة تقاوم تيمورلنك .

وقد بدأت الحفائر في مارليك الواقعة إلى الجنوب الغربي من بحر قزوين منذ عام ١٩٦١ ، ولم يعثر المنقبون على غير طبقة واحدة ذات ثراء وفير تضم خمسين مقبرة للأمراء ، ومدافن للملوك المحاربين تفص بأسلحة برونزية وخناجر وسيوف وجعبات وسهام وكذلك عدد آخر من مقابر الملكات والأمراء والأشراف ، بل وجبانات للخيال . وتكشف القطع التي عثر عليها على ما كان هناك من تبادل حضاري بين حسنلو وسيالك وزيفيه ، فقد امتدت علاقات سكان مارليك من قبرص في الغرب حتى نهر السند شرقا ، وظلت عيلام إلى جوارهم نبع الحضارة الكلاسيكية . ولابد أن الثور المهدودب الظهر المصنوع من الطين المحروق والمركب فوق أربع عجلات كان رمزا لأعمال الفلاحة ولموسم الربيع الذي يعم إيران بالعواصف المصحوبة بالبرق والرعد حين يهل الاعتدال الربيعي فترتفع الشمس في الفيا كوكبة النجوم التي يرمز لها بالثور ذي الظهر المهدودب (لوحة ٢٤) ، كما صنعه سكان مارليك أيضا على هيئة إبريق مفرغ ذي خطم كى يصبح «ماء الحياة» في تناول المتوفى ليعينه على أن يُبعث من جديد (لوحة ٢٥) . وكانت مقابر مارليك زاخرة بالموضوعات الحيوانية المشكّلة من الطين المحروق ، فنجد خيلا برقيياتها وثيرانا محدودة الظهور تجر محارث (لوحة ٢٦) . وأغلب أدوات الطين المحروق بمارليك أوعية وأباريق للماء ذات مدافع في أشكال محوّرة كثيرة ، منها الدب الذي يشد القوس وينبثق المدفق من صدره (لوحة ٢٧) ، ومنها الربة الدبة التي تمثل زوجته (لوحة ٢٨) . ويذكرنا الدب وزوجته بأساطير كانت لابد وافدة من الشمال حيث لم يُعرف الدب في عيلام أو في بابل ، وثمة نماذج لحيوانات عديدة من الفخار من أبدعها شاة إنسيائية التكوين شاحخة الوضعة (لوحة ٢٩) ، وبعض الأدوات على هيئة مصاييح زيتية كانت توضع إلى جوار الموتى لتضيء لهم حين يُبعثون ، فيجدون أسلحتهم ومركباتهم وخيولهم إلى جوارهم كى يبدأوا حياتهم الجديدة في عالم الأطياف .

وكشف حفائر كالوراز بين عامي ١٩٦١ ، ١٩٦٧ عن جبانات تنتمي إلى القرن الثامن ق . م يقال إنها كانت جبانة «الخالدين» ، وهو الاسم الذي أطلق على الجنود المحترفين الذين تعود نشأتهم إلى قورش الثاني الذي جعل منهم جيشا لا يفنى يختار أفرادَه من بين قبائل إيرانية بذاتها .

لوحة ٩ آنية فخارية من سيالك
(٣٢٠٠-٣١٠٠ ق.م) . بادن من
متحف طهران .



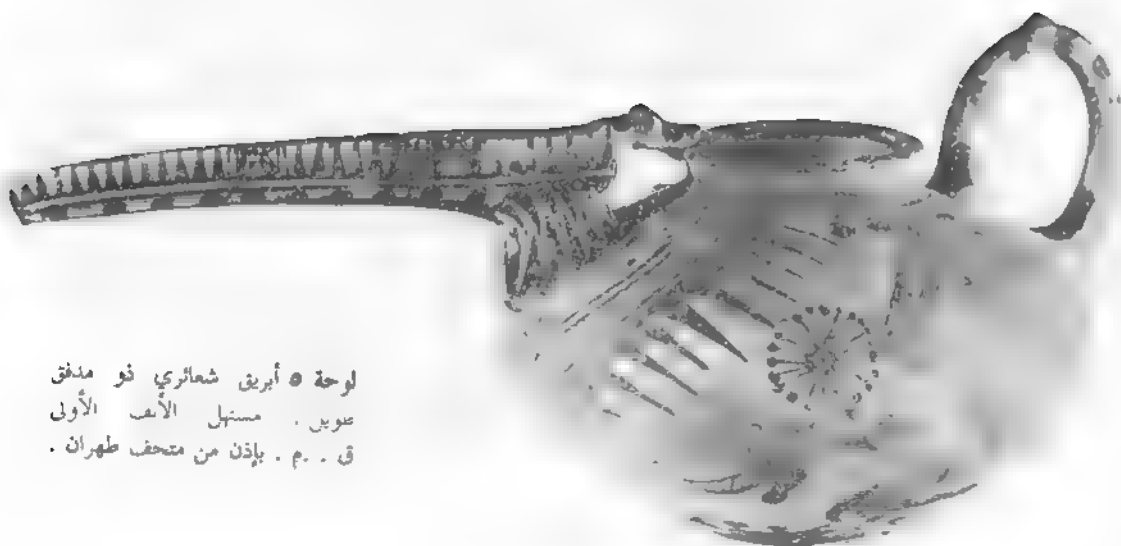
لوحة ٣ أبريق على شكل طائر من
سيالك . بادن من متحف طهران .



لوحة ٢ وعاء فخاري مزخرف بحروف حرور ومقطعة بحجبه بيضاء
صدر بقر سمكة بداية الأعف شابة يدد من متحف السوفر



لوحة ٤ أبريق شعائري ذو مدقق
طويل من الفخار (القرن ٩-١٠
ق.م) بإذن من متحف طهران .



لوحة ٥ أبريق شعائري ذو مدقق
عريض . مستهل الألف الأولى
ق. . م . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٦ أبيض عليه نقش يحكي
صورة امرأة . بإذن من متحف لوس
أنجليس .



لوحة ٧ أبيض خزفي من خورفین .
الألف الأولى ق . م . بإذن من
متحف طهران .



لوحة ٨ أبيض خزفي من خورفین .
الألف الأولى ق . م . بإذن من
متحف طهران .

لوحة ٩ آنية على شكل حذاء
[أسكوس] عمر عليها بالأناضول .
بإذن من متحف اللوفر .

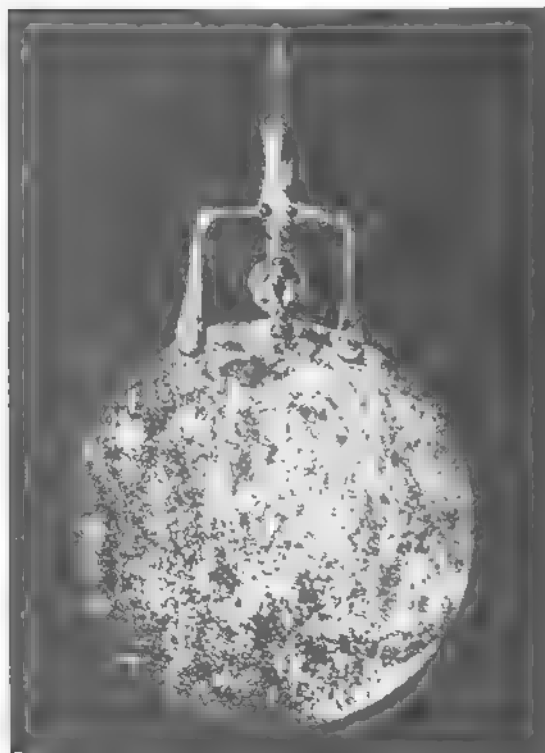


لوحة ١٠ آنية شراب من الفخار من خورفين برز من كل ركن من أركانها
الأربعة شكل أيل . الألف الأولى ق . م . بإذن من متحف طهران .

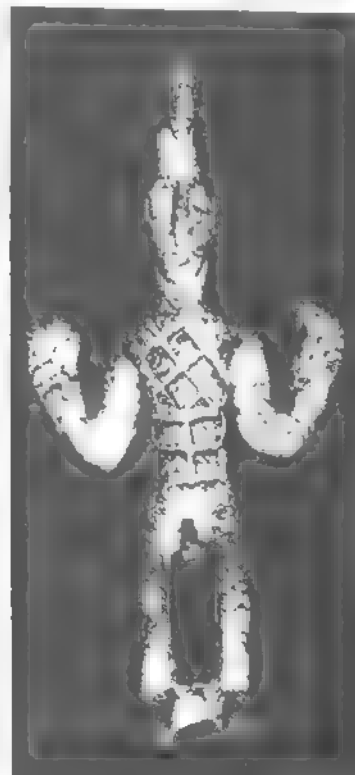


لوحة ١١ كأس شرب منقوش على شكل جواد من آدرينجان [ماكو] . القرن السابع ق . م بادن من متحف طهران

لوحة ١٣ تمثال برونزي لسيدة تحمل
قرصا وكأنها الكارباتيد .



لوحة ١٢ تمثال برونزي لمُحارب من
حورفين .





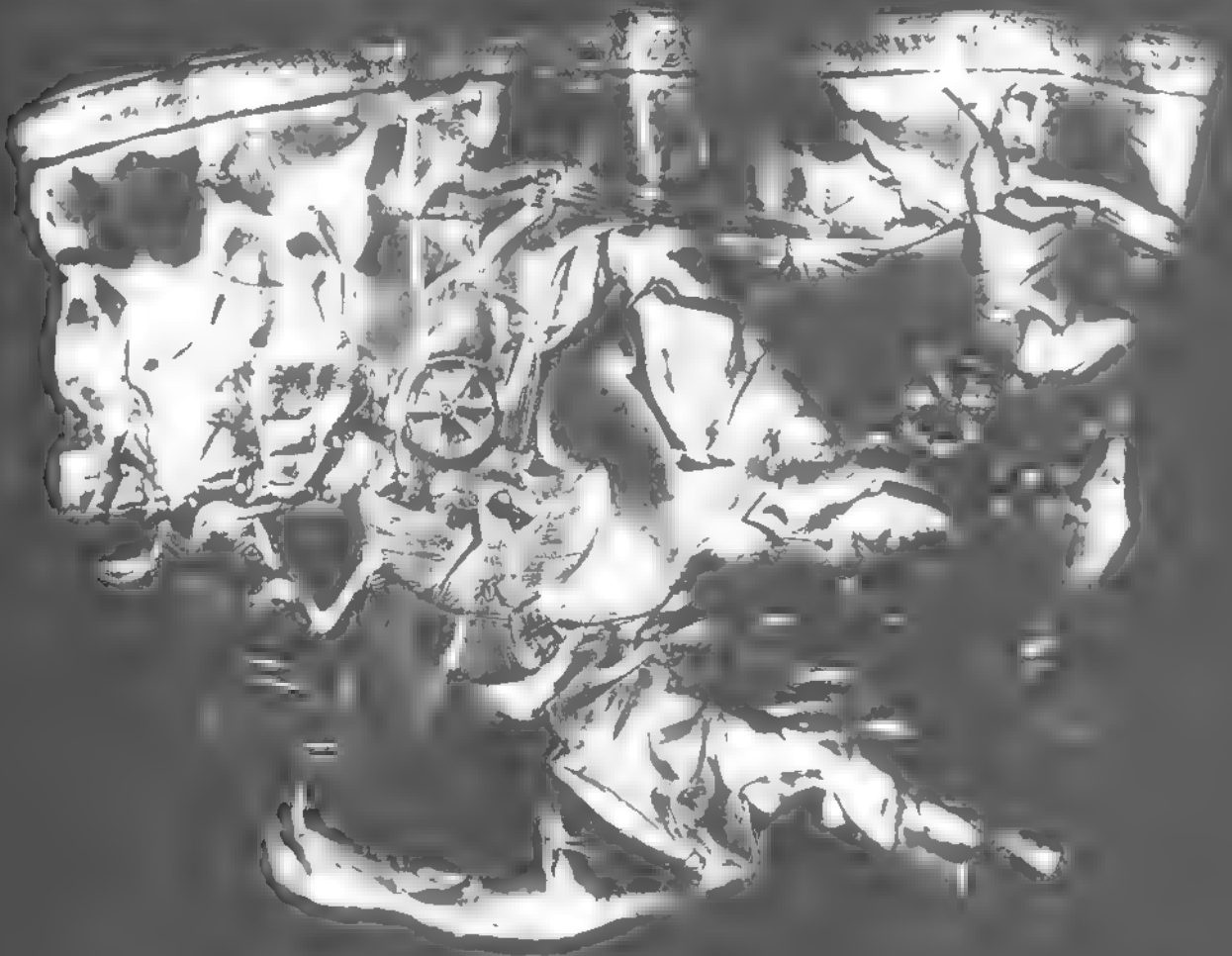
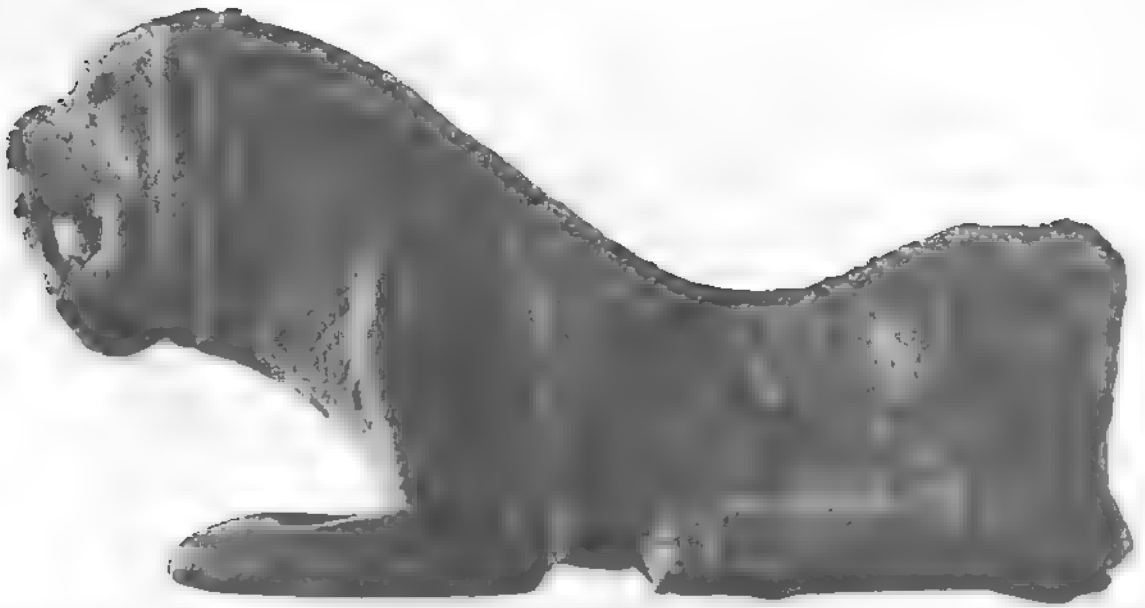
لوحة ١٤ وعاء شعائري من
آذربيجان ذو ميزاب مدفق على شكل
رأس حيوان من الفخار . القرن
٩-١٣ ق.م بإذن من متحف
طهران .



لوحة ١٥ آنية فخارية لصب الماء
المقدس أثناء الطقوس الجنائزية فوق
عيني المتوفى وأذنيه حيث يتلو الكاهن
عبارة : «أصب الماء المقدس في
عينيك لترى وفي أذنيك لتسمع» ، ثم
تودع الآنية في المقبرة . من حسنلو .
الألف الثاني ق.م . بإذن من متحف
طهران .



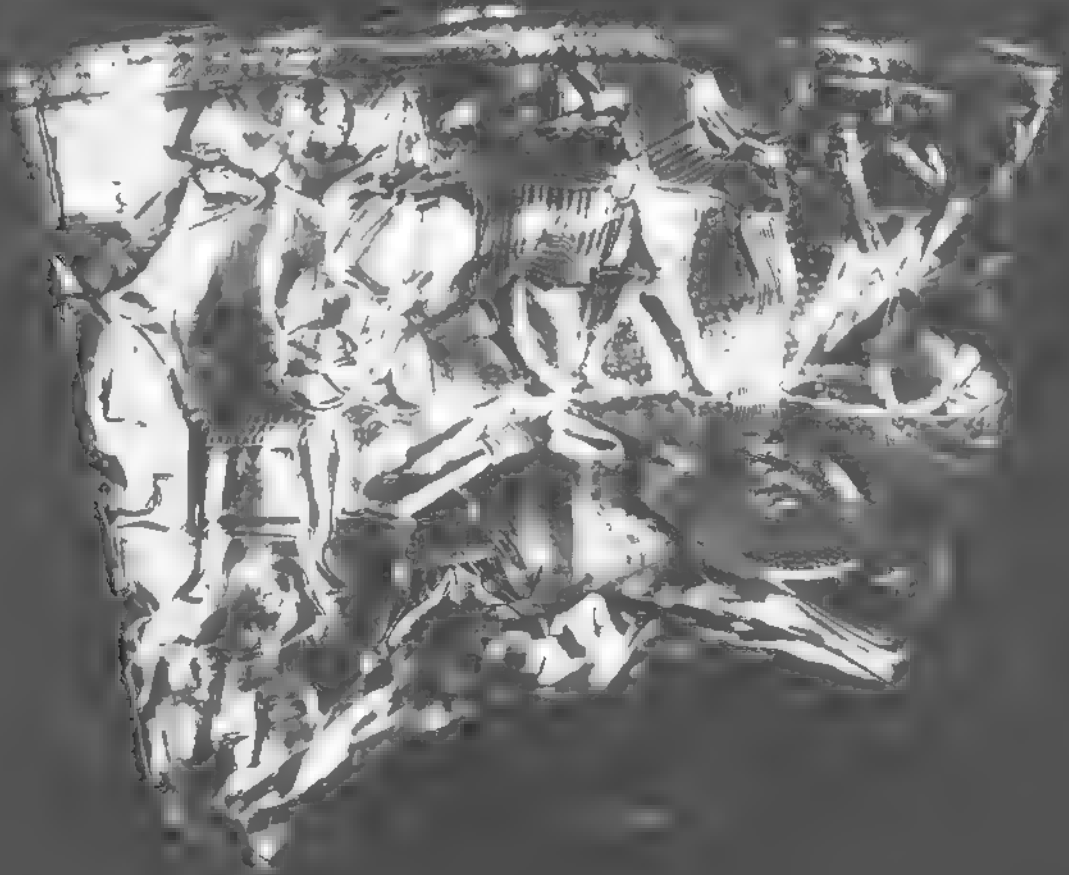
لوحة ١٦ آنية جنازية ذات قاعدة ثلاثية القوائم من البرونز .



لوحة ١٧ آية برورية على شكل
أسد رابض من حسلو . القرن
التاسع — الثامن ق.م . بإذن من
متحف البومر

لوحة ١٨ وعاء كبير من الذهب
الخالص عليه منظر شعائري من
حسلو . القرن التاسع ق.م . بإذن
من متحف طهران .

لوحة ١٨ ب وعاء كبير من الذهب
الخالص . تفصيل

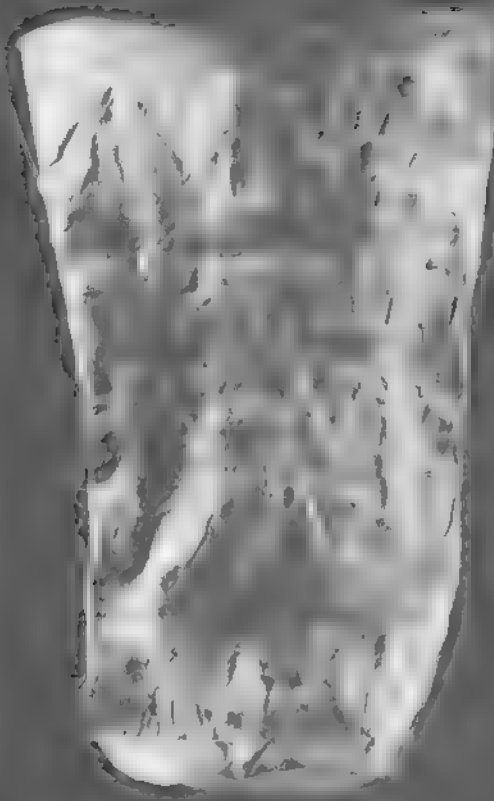


لوحة ١٩ أ آنية ذهبية عليها نقوش
من مارليك . القرن التاسع — الثامن
ق.م . بإذن من متحف طهران .

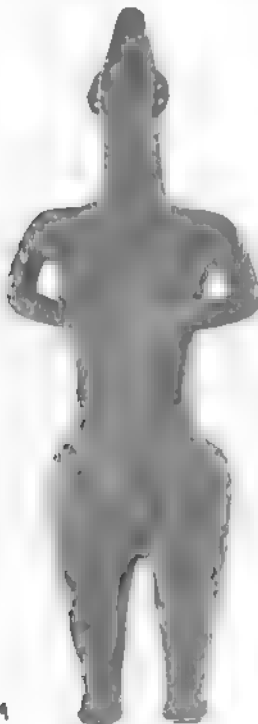


لوحة ١٩ ب آنية ذهبية من
مارليك . تمصيل .



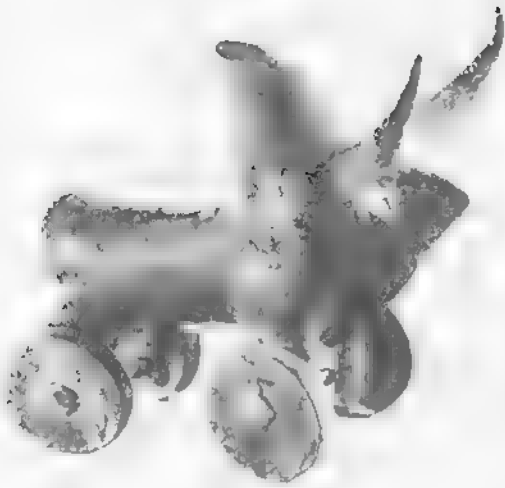


لوحة ٢٠ آنية ذهبية ذات نقوش تمثل موضوعات آشورية أهمها الالاماسو
[على الرغم من أن آشور لم تغز هذه المنطقة من مارليك] . القرن التاسع
ق.م .



لوحة ٢١ آنية ذهبية ذات نقوش تمثل موضوعات آشورية وسكودية
ومابوية وعلمية . من مارليك .

لوحة ٢٢ تمثال من البرونز لسيدة من مارليك نهاية الألف الثاني —
مستهل الألف الأول . بإذن من متحف طهران .



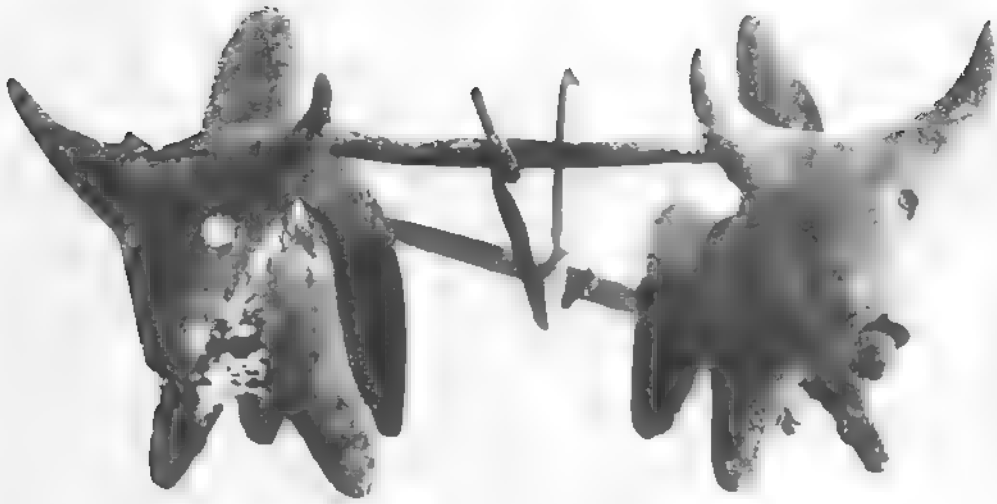
لوحة ٢٤ ثور محدودب مركب فوق
عجلات من الفخار . من مارليك .
نهاية الألف الثاني — بداية الألف
الأولى ق.م . بإذن من متحف
طهران .



لوحة ٢٣ بقرة حدياء من مارليك .
الألف الأول ق.م . بإذن من متحف
طهران .

لوحة ٢٥ آنية شعائرية على شكل ثور من الفخار . من مارليك . نهاية
الألف الثاني وبداية الألف الأولى ق.م . بإذن من متحف طهران .





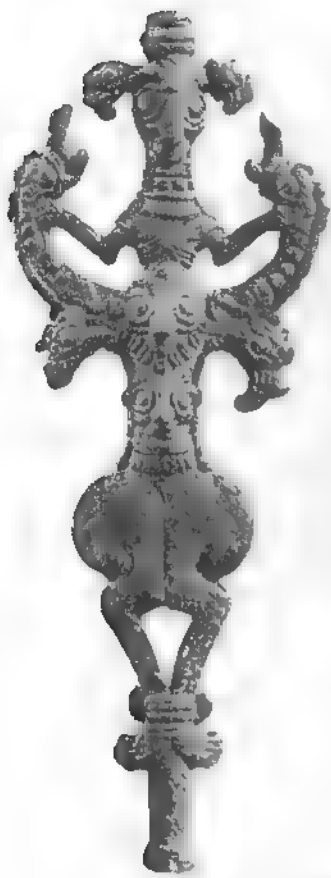
لوحة ٢٦ روح من الثنائيل لثرون تجر المهرات من مارليك . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٢٧ أريق ماء ذو مدفق على شكل دب . من مارليك ومن الفخار . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٢٨ أريق ماء ذو مدفق على شكل دب . من مارليك . من الفخار . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٣٠ البطل الإله سراهوش مصارع الحيوانات من البروير ، نورستان .
وثن من النصف الأول من الألف الأول ق.م . بإذن من متحف اللوفر .



لوحة ٣١ دبوس ذو رأس على هيئة
قرص الإلهة آشي أخت الإله سراهوشا
يكتنفها حيواناتها المكرسة لها من
البرونز . القرن الثامن — السابع
ق.م . بإذن من المتحف الملكي
للفنون والتاريخ بـروكسل .



لوحة ٣٢ شاه إنسيابية التكوين من
مارليك . من الفحار . نهاية الألف
الثاني وبداية الألف الأولى ق.م بإذن
من متحف طهران .

فن لورستان السيمري

كانت حياة سكان جبل زاجروس السيمريون حياة بداءة تتسم بانتقالاتهم الموسمية ، إذ كان منهم الرعاة الذين يخلفون الجبال في صحبة قطعانهم إلى الوديان بحثاً عن الكلأ ، ثم يعودون مرة ثانية إلى قراهم الواقعة على ارتفاع حوالي ألف وخمسمائة متر والتي يبقى بها الشيوخ والأطفال والمرضى والحرفيون من حدادين ومزارعين وغزالين وصانعي الملابس الجلدية حيث يعيشون في مجموعات منظمة تستضيف الرعاة وقطعانهم أثناء صعودهم إلى قمم الجبال أو هبوطهم منها . وما من شك في أن عدداً كبيراً من القطع البرونزية اللورستانية الشهيرة قد صنعت في هذه القرى بأعالي الجبال في نهاية الألف الثانية ق . م .

وكان الإنسان في هذا العهد السحيق يغزو كل الأحداث الخارجية العنيفة التي تقابله إلى قوى الشر التي كان يتصور أنها تترصد به ، فكان يخافها ويحاول تحصين ذاته من أذاها بجميع أنواع التمام والموذات ، كما أحس أيضاً بحاجته لآلهة تحميه من هبوب العواصف وفيضان الأنهار وهجوم الحيوانات المفترسة التي كانت تهدده كما كانت تهدد بيته وقطعانه ومحاصيله الزراعية ، فراح يؤله بيته كما آله العاصفة والنهر والحيوان المفترس والحيوانات الأليفة منبع الخير ، والشجرة رمز الغابة . ثم بدأت تلك العوذات والتامم تتحول إلى منجزات فنية ، كما يتضح من الأوثان الصغيرة التي كانت تمثل بدرجات متفاوتة من البدائية وعدم الإتقان امرأة عارية هي الربة الأم رمز الخصوبة والتماء .

وما لبثت صناعة صهر الحديد والمعادن أن ارتقت نتيجة لأسلوب الحياة الرعوية التي كان يحياها جزء كبير من سكان الجبال أصحاب قطعان الماشية والأغنام . وقد بات من المعتقد أن جبال إيران هي

مهد صناعة صهر الحديد حيث كان استخدام المعادن كشفاً جوهرياً تمخضت عنه الظروف المواتية المتمثلة في تربة غنية بالحديد والمعادن والغابات الشاسعة الممتدة بجوار تجمعاتهم وقراهم . وهكذا عرف سكان الجبال الإيرانية خام الحديد ، وعرفوا كيف يستخرجونه ويشكلونه ، كما أمدتهم الغابات بالأخشاب اللازمة للوقود المستعمل في صهر المعادن ، وبدأت الأسلحة والأدوات الثقيلة تختفي شيئاً فشيئاً لتحل محلها أدوات أكثر رشاقة ودقة ، كما استخدمت المعادن أيضاً في صناعة الحلى . ومن العسير تحديد نوع العبادات أو الديانات التي سادت آنذاك ، لكن من المؤكد أن الإنسان كان يخشى المجهول وما سيأتى بعد الموت فراح يعبد عدداً من الآلهة كان الثعبان رمزا لبعضها .

وقد اكتشفت عام ١٩٣٨ في مقبرة بسهل زاجروس مجموعة من الأواني البرونزية والحديدية تنتمي إلى حضارة لورستان حيث كان يعيش السيمريون ، الذين كشفت بقايا مقابرهم بما أودعوها من أدوات عن انشغالهم بالحياة الأخرى وارتقائهم لها . وبين ما خلف هؤلاء السيمريون سكان لورستان كثرة من التماثيل البرونزية التي شكلها الفنانون لأغراض دينية ، ولعل أهمها هو تمثال «البطل مصارع الحيوانات» الذى يمثل «سراهوشا» إله العدل بوجهين بارزى العيون ، قد لف بذراعيه وحشين ففرا خطميهما ، وشدّ على خصره حزاما يكتنفه رأسا ديكين واستبدل أطرافه السفلى بردى الوحشين وسيقانها ، وفي ذلك إشارة إلى ما كان يعتقد من أن الديك كان إليه إيقاظ المؤمنين لأداء فروض العبادة . وقد يكون اسم سراهوشا مشتقا من كلمة «سروس» أى العقاب إشارة إلى محاكمة الأرواح بعد الموت. وقت مرورهم على صراط شنوات (لوحة ٣٠) ، وهو ليس مروّضا للحيوان ولا هو سيدا عليها ولكنه إله لعب دورا بالغ الأهمية في أساطير إيران المزدية المتبعة^(٦٠) .

كان الموتى يدفنون في رفقة بعض تماثيل الآلهة لاستدرا عطفها ، وكانت التماثيل تشكل من جزعين يمثل أحدهما الرأس ويمثل الآخر الجسد ثم يضم أحدهما إلى الآخر ، كما كانت رؤوسها تشكل أحيانا على هيئة أقراص كبيرة تتوسطها وجوه بارزة . وثمة كثير منها في كوى معبد شرخ دوم ، مثل الدبوس الذى نقش على رأسه صورة الربّة آشى أخت الإله سراهوشا ، وهى تتصدر التكوين مرتدية تنورة ذات أطواء دقيقة ممسكة في كلتا يديها بسعفة نخيل ويحيط بها من الجانبين أسدان (لوحة ٣١) . وكانت عبادة الربّة «آشى» أم الشعوب ورمز الإخصاب والإنسال قد انتقلت من آسيا الصغرى إلى سوسة . وما أكثر ما كانت تصور محاطة بإناث الأسود والوحوش ، وكان على النساء اللاتي ينشدن الإنجاب أن يحملن تمثالا لطفل وليد يضعنه في المعبد (لوحة ٣٢ ، ٣٣) .

ومنذ منتصف الألف الثاني ق . م كان صناع لورستان يشكلون الدبابيس ذات الأقراص المستديرة التى يغطونها بالنقوش باستثناء وسطها الذى كان إما يترك خالياً من النقوش ، أو كان ينقش عليه رأس

(٦٠) الإله «سراهوشا» هو إله العدالة وكان يصور على هيئة مخلوق ملفّق له أكثر من رأس مما جعله يأخذ أشكالا متباينة تطورت على مرّ الزمن ، تصور كل رأس من رؤوسه بوجهين تبرز في كل منهما عينان كبيرتان وأذنان مجوّختان لإظهار قوته وبأسه . ويجسد سراهوشا مجموعة «ميترا الدينية» كما ترتبط عقيدته ارتباطا وثيقا بعقيدة ميترا الإله ذو الألف أذن وآلاف الأعين ، فذراعه هو الدبوس [المرولة] الذى يعوى به على الشياطين أعداء أهورا مزدا ، وقد اتخذ الديك حيوانا مكرّسا له .

حيوان ، وتتصل النقوش حول المركز حتى تبدو وكأنها منفصلة عنه . ومما لاشك فيه أن مثل هذه الدبابيس قد جاءت من الشمال عبر آشور وانتشرت في سائر أنحاء ما بين النهرين فترة قصيرة لم تلبث بعدها أن اختفت من أساليبها الفنية .

كما يبدو أن الدبابيس ذات الرسوم التي تمثل رؤوس آدمية لم تلق استحسانا في بادئ الأمر لأن مزخرفي لورستان كانوا يلاقون مشاق في نقشها ، لذا كانوا يؤثرون عليها نقوش رؤوس الحيوانات التي اعتادوا أن يتخذوا منها مادة للزخرفة ، غير أنها سرعان ما انتشرت ، كما تعددت أساليب زخرفتها وموضوعات نقوشها (لوحات ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦) .

وهناك تماثيل برونزية للإنسان رافعا ذراعيه باسطا راحتيه للأمام كما يفعل العابد الذي يقدم القرбан للآله (لوحة ٣٧) وكانت هذه التماثيل تدفن مع الموتى رمزا لخضوعهم للآله ، ولم يقصد منها أن تكون محاكية لصورة الميت بل كان القصد منها دلالتها وإن لم تحمل ملامح المتوفى . وجاءت التماثيل تصور الرجال والنساء عراة لا يحملون غير الحلى والأسلحة ، بيد أن عدد التماثيل البشرية كان دون عدد تماثيل الحيوان ، ويتجلى بوضوح اختلاف النهج الفني بين هذين النوعين من التماثيل . وثمة تماثيل فريد في نوعه وحجمه بمتحف طهران يمثل إله إحدى المناطق وبعد أضخم تماثيل منطقة لورستان حمله بعض المغيرين معهم على عاداتهم في ذلك الوقت ، وتشدنا إلى هذا التمثال محاولة التجديد لإضفاء لون من الاستدارة والتجسيم على الرأس والذراع مع ترك الصدر والجزء الأسفل من التمثال مسطحين (لوحة ٣٨) . وقد شاركت لورستان خورفين في صنع مجموعات عديدة من تماثيل الحيوانات الصغيرة التي كانت تستخدم تمام تعلق في العقود أو السوارات (لوحة ٣٩) أو الأحزمة (لوحة ٤٠) . وعثر في مقابر لورستان على آلاف من تماثيل الطيور والحيوانات قد تكون إما رمزا لصفات الآلهة أو قد تكون مجرد صور لحيوانات القنص فحسب ، وعلى أية حال فلقد كان وجودها في المقبرة يعني سلامة وصول الميت إلى الدار الآخرة .

ومن بين منحوتات الحيوانات يبرز نقش التيس الوحشي اليقظ المتحفز الذي يعيش على جبال إيران (لوحة ٤١) ، وإن يكن من العسير الجزم بأن فكرة تشكيل مثل هذه الحيوانات بقوادمها المزدوجة قد نشأت أول منشأت في جبال لورستان ، لأن تشكيل مثل هذه الحيوانات المزدوجة القوائم قد عرفت في أوروبا وفي القوقاز وفي الهند أيضا . غير أن نحت هذه الحيوانات في محارف لورستان قد يكون الطريق السليم الذي ينتهي بنا إلى أصول تيجان الأعمدة الأخمينية المشكّلة من مقدمتى حيوان ، والتي تسلبت إلى العمارة الملكية ثم انتشرت حتى بلغت إيران والهند شرقا وبحر إيجة غربا مما يردنا إلى النظرية القائلة بأن تصميم تيجان أعمدة سوسة ونحت جمشيد «برسيبوليس» مستمد من مملكة «عيلام» .

كذلك يوحى التطلع إلى برونزيات لورستان بتعرف المنابع التي نهلت منها محارف البلو السيميرين والميديين الذين استقروا في الجبال . وما من شك في أن مشاركة عيلام وبابل وأشور وأورارتو خاصة كانت مشاركة بناءة ، وحسبنا أن نشير هنا إلى النهج الفني الجديد الذي يشق محجر عين الحيوان إلى

نصفين ، فليس هذا النهج من صنع البدو وإنما يعزي إلى مملكة أورارتو .

وإذا كان الشعب السيمري قد اعتاد دفن الجياد مع أصحابها عند موتهم فقد استبدل أهل لورستان بهذه الجياد أعتة تصنع خصيصا لتوضع تحت رأس الميت حتى تضمن له الخلود ، وقد عثر في إحدى المقابر على لجام من البرونز يمثل شخصا يتوسط صهوة حيوانين وقد أمسك بخطميهما الفاغرين (لوحة ٤٢) .

كذلك كانت البلطة تدفن مع الموتى في مقابرهم (لوحة ٤٣) مما يرجح بأنها كان ذات قيمة رمزية جنائزية . وتشدنا من بين هذه البلطات واحدة من البرونز شكلت إحدى حراها الخمس على هيئة عقاب ذى منقار جلّى ، كما نقش فوق نصلها شخص خرافي يرتدي قلنسوة ويحتضن سمكة ضخمة ترمز إلى الإله إيا الذى كان يعبد في ماين النهرين ، كما قد ترمز أيضا إلى الإله داجون معبود الكنعانيين (لوحة ٤٤) . ولقد صنعت مقابض السيوف والخنجر من الخشب والعاج والفضة وازدانت بنقوش محفورة (لوحة ٤٥) ، كما أخذ الدرع شكل رأس الدبوس المستديرة وعلّق على جدران المعابد لاستجداء عطف الآلهة .

ومن أبداع حلّى لورستان شريط الجبهة المصاغ من رقائق الذهب أو الفضة المزدانة بمشاهد الصيد ، والدبابيس التى كان يعلق اثنان منها متقابلين في مستوى المنكين يحمل كل منهما حلقة تربط بالأخرى بسلسلة دقيقة على النحو الذى ظهر عند اليونان بعد ذلك ، كذلك كان مسنّ الأسلحة لاغنى عنه في عصر الأسلحة البرونزية ، لذا صُنعت منه الأشكال المختلفة وشكّلت مقابضها على هيئة حيوانات أو أشخاص بعناية شديدة ، إذ كانت تعد من أدوات الزينة بالنسبة للرجال (لوحة ٤٦ ، ٤٧) .

وتدلنا بعض الأوعية التى عثر عليها بمقابر لورستان على تأثير قوى بالفن الأشوري ، وهى وإن بدت آشورية الموضوع فمن العسير أن نقطع بأنها آشورية التنفيذ ، فنحن نعلم أن الأشوريين كانوا يستأجرون عمالا — ولا سيما صناع المعادن — من البلاد المجاورة ، ولذا نستطيع الزعم بأن محارف لورستان كانت تضم صناع برونز عملوا من قبل بمحارف آشور . ويفسر لنا هذا الموضوعات المعالجة على الأوعية اللورستانية التى ظهر فيها أثر الصنعة المحلية التى غيرت ملامح الأشخاص كما أضفت الرقة على الثياب والأسلحة (لوحة ٤٨ ، ٤٩) . كذلك عثر في لورستان على إناء من عجينة الزجاج أصفر اللون مزدان بأنصاف دوائر سوداء متراصة مما يؤكد تأثير مصر المسلم بانتشار حضارتها على شواطئ البحر المتوسط منذ بداية القرن الثامن قبل الميلاد . وليست ثمة حضارة قديمة تركت لنا مثل هذا القدر من الأدوات المعدنية المتنوعة الأشكال . وما كان لنا قبل هذه الكشف أن نتوقع لهذه الهضبة الصخرية الجرداء مثل هذا المستوى الفني الراقى الخلاب .

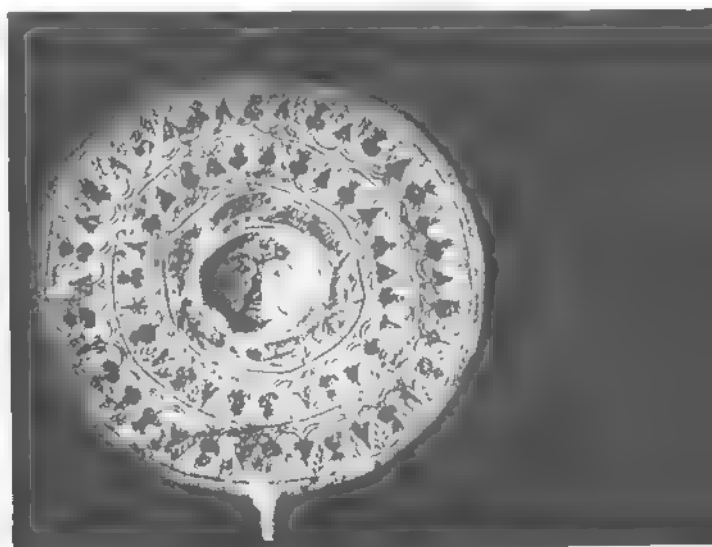
لوحة ٣٢ دبوس على هيئة قرص .
القرن الثامن — السابع ق.م .
مجموعة خاصة

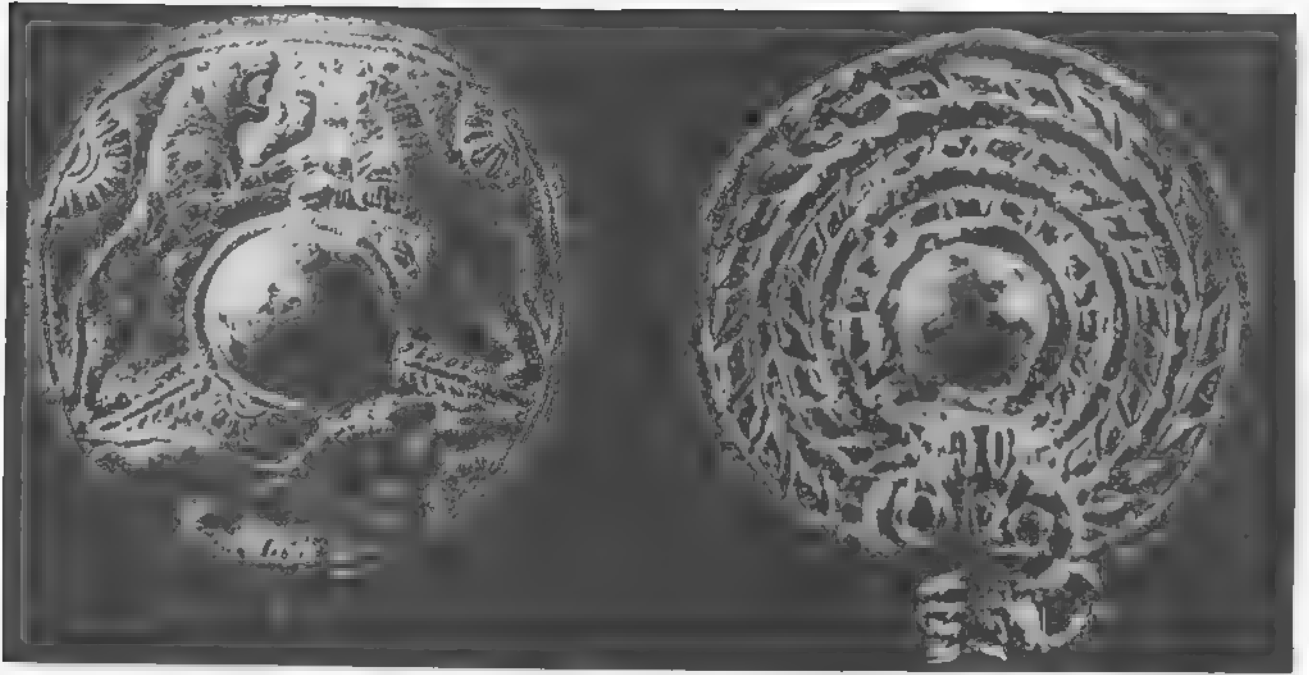


لوحة ٣٤ دبوس من البرونز على
هيئة قرص منقوش عليه رأس آدمية
تحتل وسط التكوين وتحيط بها
الزخارف . من لورستان . بإذن من
متحف اللوفر .



لوحة ٣٣ دبوس من البرونز على هيئة قرص . القرن ٧ أو ٨ ق . م . مجموعة
خاصة



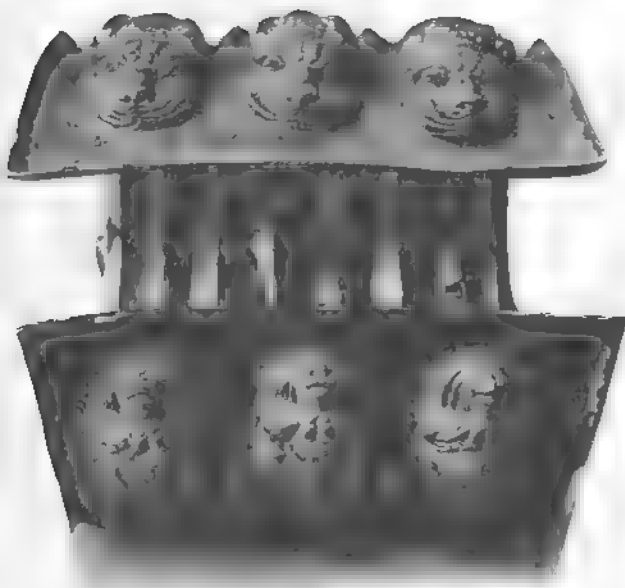


لوحة ٣٥ دبوس على هيئة قرص
زخرفت مساحته بالنسبة لمحور
الدبوس لا بالنسبة لوسطه . من
البرونز . بإذن من متحف اللوفر .
لورستان .

لوحة ٣٦ دبوس على هيئة قرص من
البرونز تزيينه أشكال الأسود . بإذن
من متحف اللوفر . لورستان .



لوحة ٣٧ تمثال عابد من البرونز .
لورستان . القرن ٨ — ٧ ق.م .
إذن من المتحف القومي للفنون
الشرقية بروما .



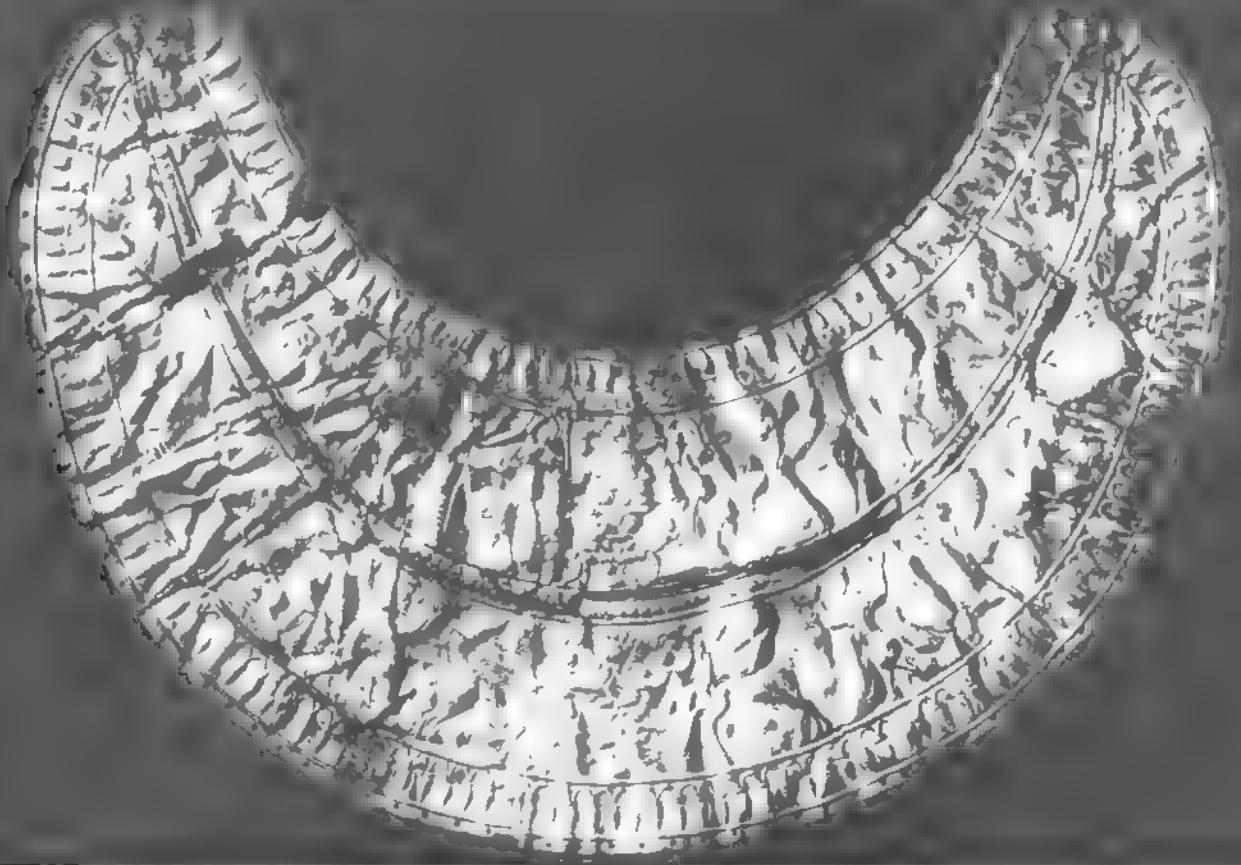
لوحة ٣٨ تمثال إله محارب من البرونز . لورستان . القرن ٨ — ٧ ق.م .
بإذن من متحف طهران .



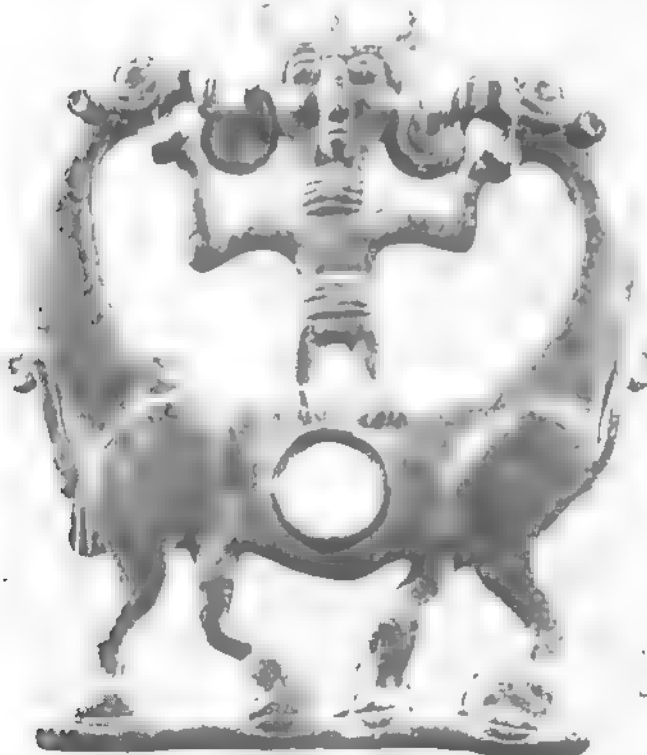
لوحة ٣٩ سوار عريض من الإلكتروم . من زاجروس . مستهل الألف
الأول ق.م . بإذن من متحف اللوفر .

لوحة ٤٠ رحارف برونزية فوق حزام جلدي . مطر قص لورستان . النصف الأول من الألف الأول ق م . بإذن من متحف
اللوفر .

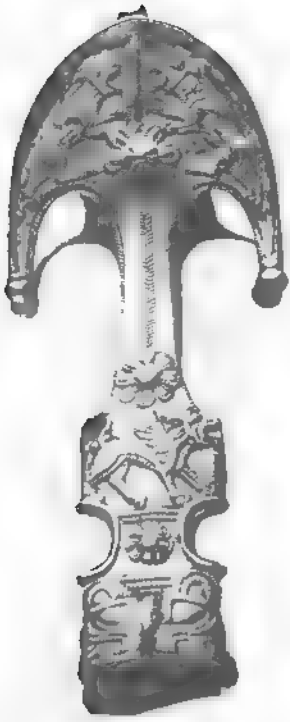




لوحة ٤١ رقيقة من ريعيه دت نقوش . الصف الأول من :ألف الأول بادن من متحف طهران .



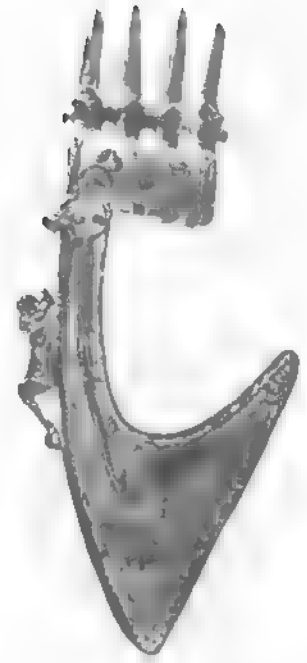
لوحة ٤٢ لحام من البروس .
ورستان القرن ٧ ق.م . بادن من
متحف الموفر .



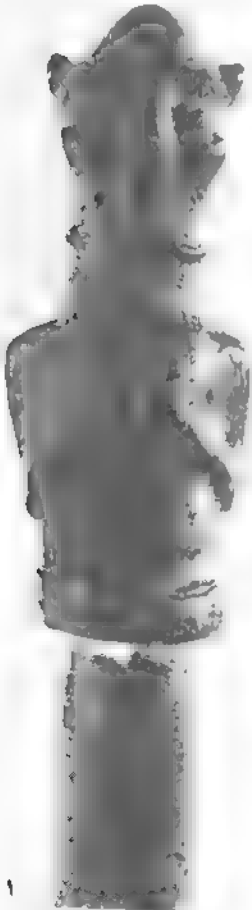
لوحة ٤٥ مقبض خنجر من الفضة
ذو كرة شبه دائرية منقوش عليها
رسوم حيوانات . لورستان . القرن
٧ — ٨ ق.م . بإذن من المتحف
البريطاني .



لوحة ٤٤ بلطة من البرونز ذات
ماسورة وصل ، تحلت بأطراف مدببة
ورأس عقاب ، ونقش على النصل
صورة شخص يحمل سمكة بين
ذراعيه . لورستان . القرن ٧ — ٨
ق.م . بإذن من متحف طهران .

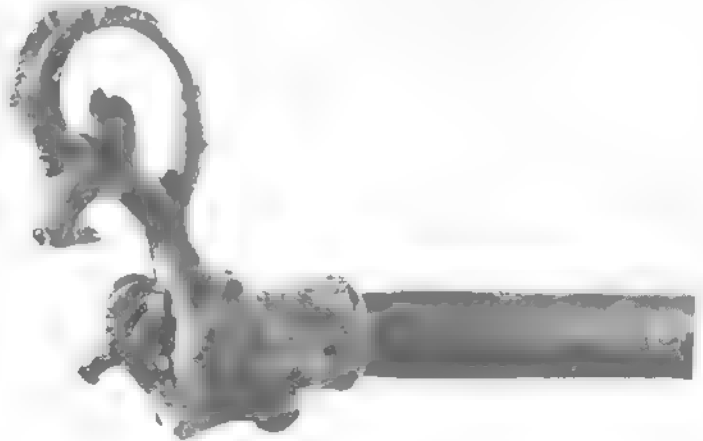


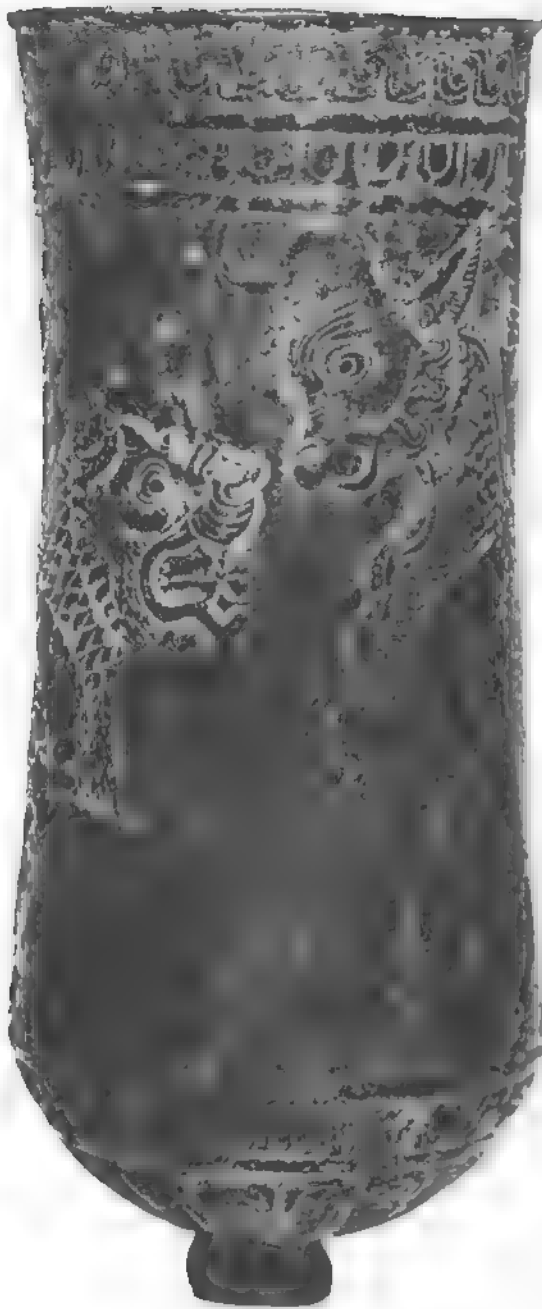
لوحة ٤٣ بلطة من البرونز .
لورستان . أواخر الألف الثاني ق.م .
بإذن من متحف طهران .



لوحة ٤٦ مسنن من البرونز مقبضه على شكل وعمل . لورستان . الألف
الأول ق.م . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٤٧ مسنن من البرونز مقبضه على شكل رأس آدمي . لورستان .
الألف الأول ق.م . بإذن من متحف طهران .





لوحة ٤٩ سطل شعائري من البرونز
ذو رسوم حيوانية . لورستان . القرن
٧ — ٨ ق.م . بادن من متحف
طهران .



لوحة ٤٨ سطل شعائري من
البرونز . لورستان . النصف الأول
من الألف الأول ق.م . بادن من
متحف اللوفر .

فَسْأَلُ الْمَسِيحِينَ

حضارة الميدين

أشرفت حضارة الميدين منذ امتدت امبراطوريتهم حتى آسيا الوسطى بعد غلبتهم على الأشوريين خلال القرن السابع تحت قيادة سياكسارس بن قشتاريمتى . وتتكون مقابر الميدين المنحوتة في الصخر خلال هذا العصر من رواق خارجي ذى أعمدة مستديرة منتصبة فوق قواعد ، ومن غرفتين إما متابعتين أو تعلو إحدهما الأخرى (لوحة ٥٠) .

ولم تبلغ معارفنا عن الفن المعماري الميدي حداً ذا بال ، وما بين أيدينا غير مقابر صخرية نحتت في جبال كيزپاكان وساكافاند هي التي تلقى بعض الضوء على عمارة هذا العهد ، وينتهي الدارس لها إلى نتيجتين : أولاهما المشاركة السكوزية « السقيية » ، وثانيتهما ذلك الأثر الملحوظ للورستان . فمقابر كيزپاكان تشبه مقابر السقيين ، إذ نجد فوق الأعمدة الملتصقة بالجدار التي تحمل سقف المدخل ثلاث جامات مستديرة ذات نقوش خفيفة البروز لعلها ترمز إلى أهورا — مزدا ، وميترا ، وأناهيتا (لوحة ٥١) .

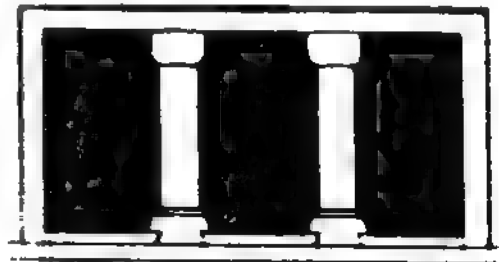
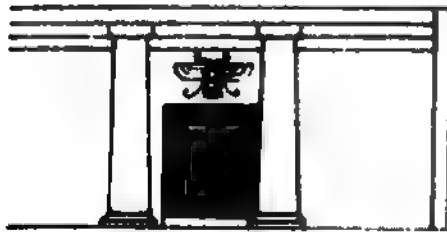
وتم قبران في ساكافاند الواقعة جنوب يستون على الطريق الذى يخترق لورستان والمتجه نحو سهل سوزيان يوحى منظرهما بأنهما كانا مخصصين لجمع عظام الموتى ، يعلو أحدهما نقش ذو أسلوب محلى إلى حد ما ، وتشبه وقفة الشخصية الرئيسية وقفة العابد اللورستاني ، أما رفيقه الأقصر قامته والواقف إلى الجانب الآخر من ركام حرق الجثث فقد رفع ذراعيه مولولاً بالحركة المألوفة عن تماثيل لورستان الصغيرة (لوحة ٥٢) .

وميديا هي موطن الميدين ، وهي الاسم القديم للطرف الشمالي الغربي من إيران الذى يضم الآن آذربيجان وكردستان وجانباً من كرمنشاه وكانت عاصمتها إكباتانا [همذان الحالية] . وفيما بين عامي

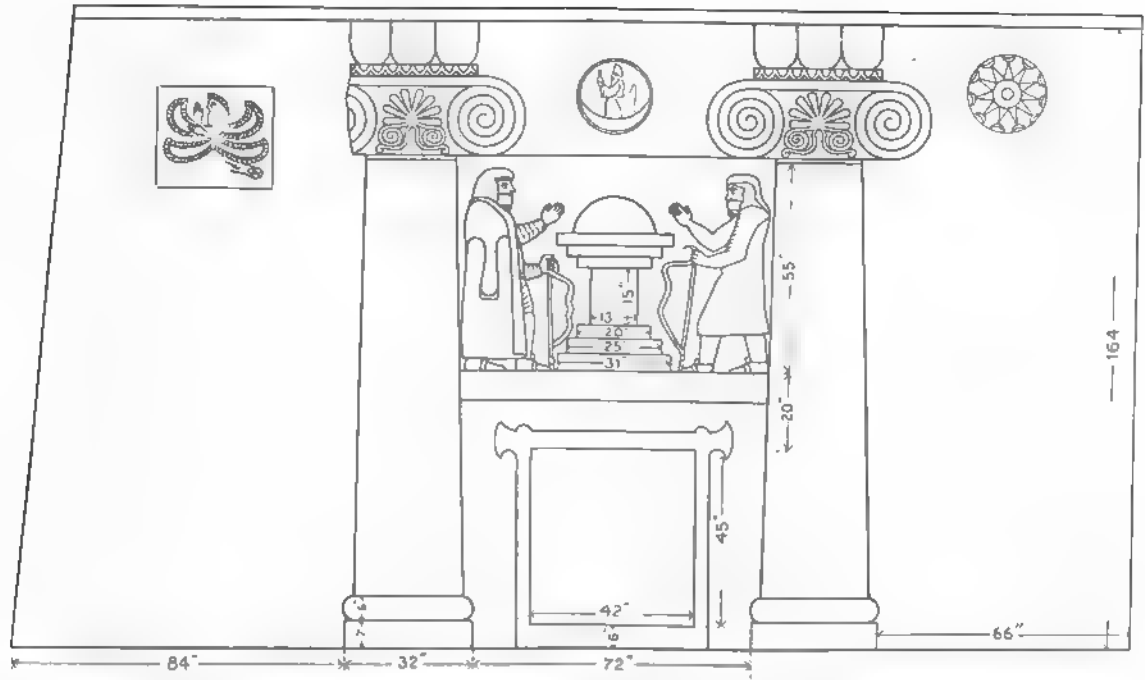
٦٨١ و ٦٦٩ ق . م زحفت القوات الآشورية إلى وسط إيران سعياً وراء الاستيلاء على خيل الجيش الملك الآشوري أسرحدون الذي انتهى به الأمر إلى عقد تحالفات تبعية مع عدد من الحكام الميديين وغير الميديين بهدف الحيلولة دون قيام مملكة ميديّة موحّدة ، غير أن سياكسارس بن قشتاريتي نجح عام ٦٢٥ ق . م في لم شمل العديد من القبائل الميديّة الناطقة باللغة الإيرانيّة وبعض العشائر السكودزيّة وأقوام المائا من غير الإيرانيين في دولة موحّدة . وإذا كان على علاقة حميمة مع بابل ومع السكودزيين فقد استولى على آشور في ٦١٤ ق . م . ومالبت بعد عامين بعد أن تحالف مع نابو يلاصر البابلي أن اقتحمت قواته نينوي عاصمة آشور ، ووزع الخلفاء أقاليم آشور فيما بينهم . وكان من نصيب ملك ميديا شطر كبير من إيران وشمال آشور وأجزاء من أرمينيا حيث كانت تقوم من قبل مملكة أورارتو . والمعروف أن التنظيم الداخلي للامبراطورية الميديّة كان يشبه إلى حد بعيد تنظيم آشور .

ومع ثورة قورش الثاني ملك فارس على سيّد الميدي الملك أستياجيس بن سياكسارس في عام ٥٥٣ وانتصاره عليه في عام ٥٥٠ ق . م خضعت ميديا للدولة الفرس الأخمينيّة واحتل أهلها بين أقوام الامبراطورية مرتبة متميزة تلى الفرس مباشرة وتقلد الكثير من أشرف الميديين مناصب الدولة الكبرى كالولاء وقادة الجيش كما أخذ الملوك الأخمينيون بقواعد البلاط الميدي . وإذا لم يعر بعد على أية وثائق ميديّة مدوّنة أصبح الحديث عن الحياة الروحيّة والاقتصاديّة بين الميديين مجرد ضرب من التخمين .

ومع غيبة الآثار الميديّة المحددة الهوية يتعلز الخوض في خصائص الفن الميدي وإن كان الواضح أنه كان فنا تلفيقيا . وعلى غرار السكودزيين وأقوام لورستان كان الميديون مولعين بالأسلحة المزخرفة والأواني المشكّلة من المعادن الثمينة وبالتياب الملونة المطرزة . وما من شك أيضا في تأثرهم بالفنون الآشوريّة ، كما أن بعض المعالم المعماريّة التي اتسمت بها المباني الفارسيّة اللاحقة في پاسارجاديه وپرسپوليس نقلا عن أورارتو قد وصلت إلى الفرس عن طريق الميديين .



لوحة ٥٠ فاخرىكا : مقبرة صخرية . الفرد ٧ - ٦ ق.م . فرهادوشيرين : فن ميدي .



لوحة ٥١ من ميدي . كريباكان مقبرة صحربة محصنة لجمع عظام الموتى ترمر بقوشها للآلهة أهورا مردا وميترا وأباهينا .



لوحة ٥٢ سكاغاند : مقبرة منحوتة في الصخر مخصصة لجمع عظام الموتى ، تحت يصور رجلا مولولا يرفع ذراعيه بالحركة المألوفة عن تماثيل لورستان القرن ٧ — ٦ ق.م .

— ٢ — كنز جيحون

كان الكشف عن مجموعة الآثار الثمينة التي أطلق عليها اسم «كنز جيحون» نظرا للعثور عليها بمنطقة بختياري على ضفة نهر جيحون الذي يصب في بحر آرال معينا جديدا لإثراء معرفتنا بالفن الفارسي قبل الحضارة الأخمينية ، فهذا الكنز الذي سنعرض هنا لجانب من جوانبه يرجع إلى القرنين السابع والسادس ق . م وينتظم مجموعة تحمل اليوم اسم نُحْت — قباذ أو «عرش قباذ» ويضم الكنز عشرات من اللوحات الذهبية نقشت عليها شخصيات يحمل أكثرها حزمة الأغصان التي تمثل القربان النبائي «بَرَسُوم» كان يقدمها إلى آلهة المعبد أصحاب الحاجات من النساء الراغبات في الإنجاب ، والرعاة الشغوفون بتكاثر القطيع ، وصانعو الفخار وصانعو الذهب المترقبون الزواج ، والجنود المؤمنون في النصر . ولم تكن قيمة هذه اللوحات تتوقف على الناحية الجمالية فيها وإنما كان ثمنها يقدر بما تحوي من ذهب لا بما يبذل فيها الفنان من إبداع (لوحة ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥) . وقد وجدت مع هذه اللوحات عربة ذهبية ذات مقاعد نجرها جياد أربعة (لوحة ٥٦) يرتدي سائقها ومساعدته ثيابا وحلياً إيرانية . وتمثل هذه العربة هي الأخرى أحد النذور المقدمة للآلهة ، وهذا يعني أن هذه المجموعة التي تحمل بعض الملاحح التي تركها فن أورارتو في الفن الإيراني والمسماة «كنز جيحون» كانت خاصة بأحد المعابد .

وقد عرف الميديون قرون الشراب — أى أوعية الشراب المتخذة على شكل قرن أو رأس حيوان — التي ظهرت في الحضارات السابقة (لوحة ٥٧) ، واستخدم السكوديون هذه الأوعية المصنوعة من قرون الحيوانات بدلا من التيجان في حفلات التخصيب . كذلك نحت الميديون حيوانات بأسلوب واقعي ، كما نرى على وعاء كالاردشت الذهبي المزين بأسود منقوشة بالنحت الخفيف البروز في وضعة جانبية ، على حين يبرز الرأس كاملا في تشكيل مجسم ذي أبعاد ثلاثة (لوحة ٥٨) .



لوحة ٥٣ فن ميدي من كنز جيحون : لوحة ضراعة لشخص يحمل «بارسوم» من الذهب . القرن ٧ — ٦ ق.م . بإذن من متحف البريطاني .



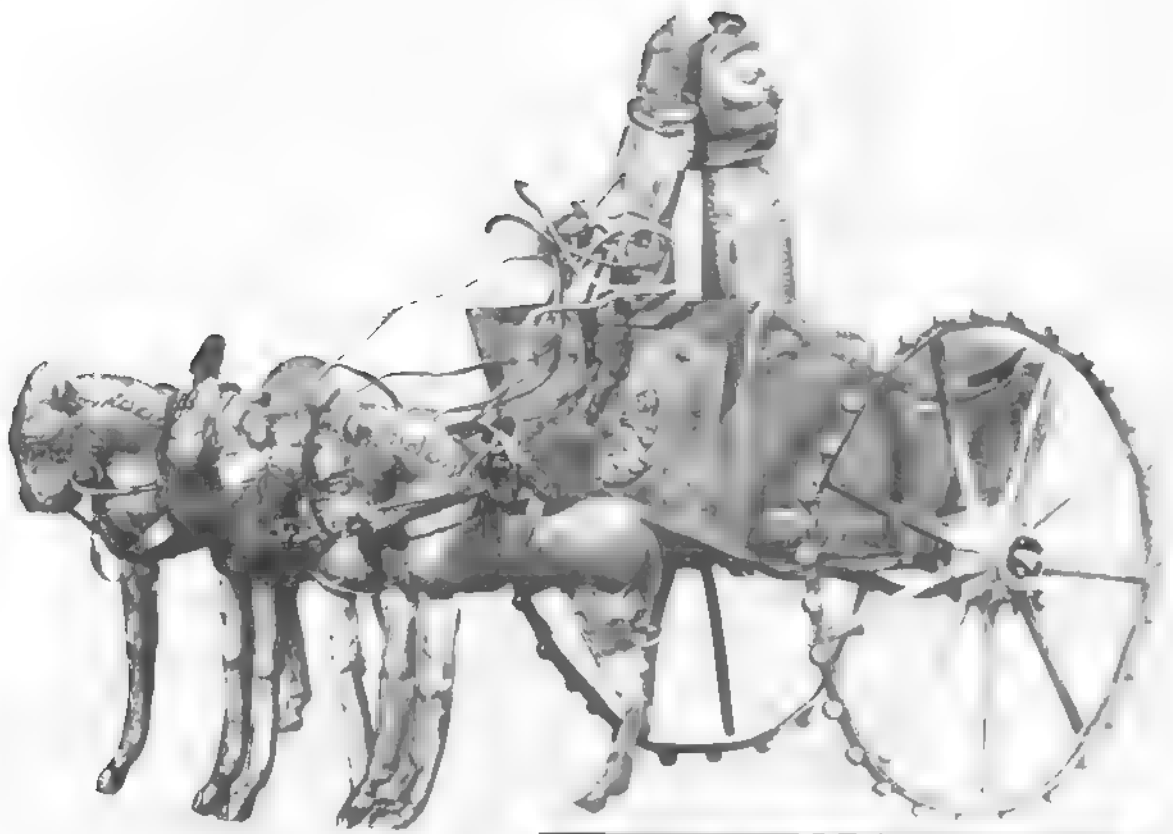
لوحة ٥٤ فن ميدي من كنز
جيحون . مختاري : شخصيتان تحمل
إحداهما حربة والأخرى بارسوم ،
ويحتمل أن يكون الغرض من صورة
الحصان الصراعة إلى الإله حامية
الخيل . القرن ٧-٦ ق.م . بإذن من
المتحف البريطاني .



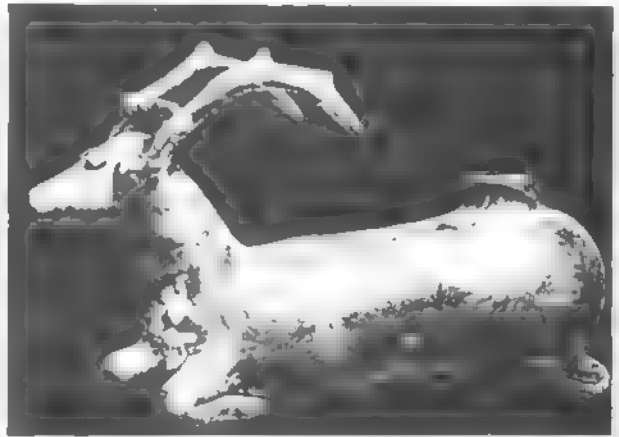


لوحة ٥٥ فن ميدي من كنز
جيجون . بختياري : لوحات
ضراعة . باذن من المتحف البريطاني .





لوحة ٥٦ فن ميدي من كنز
جيحون . بختياري . مركبة من
الذهب ذات مقاعد تجرها أربعة
خيول . القرن ٦-٤ ق.م . باذن من
المتحف البريطاني .



لوحة ٥٧ فن ميدي : قرن شراب
من الفخار على شكل غزال . القرن
٨-٧ ق.م . باذن من متحف
طهران .



لوحة ٥٨ من ميدي من
كالارداشت . وعاء من الذهب
مزدان بأسود في وضعات جانبية .
القرن ٨-٧ ق.م . مجموعة خاصة .

الفن السقيشي « السكوذي »

وفي عام ١٩٤٧ كُشف عرضاً عن موقع زيفييه في المنطقة التي احتلها السكوذيون واتخذوا منها قاعدة لغزواتهم صوب أواسط آسيا . وقد عثر على كنز داخل قبر ملكي منحوت في تل صخري ، دفنت به جثة الملك بعد تحنيطها والطواف بها ثم وضعها على سرير بجوار إحدى محظياته التي تُحنقت ودفنت معه ، لوفق تقليد كان يقضي بأن يحنق ويدفن على مقربة من الملك محظيته وساقيه وطاهيه وسائقه وأمينه وحاجبه وعدد من الخليل وبعض الأواني الذهبية وشيء من حصاد حقوله الجديد . وقد احتوت هذه المقبرة على مجموعة من الأدوات الخاصة بالملك مثل درعه وغمد خال من سيفه ، وأثاث مطعم بالعاج ، ودبابيس لضم أطراف الملابس من معادن مختلفة نظراً لتفاوت طبقات النساء اللاتي يستخدمنها ، وأوان فخارية للخدم بجانب أواني الذهب الملكية . ويفيض الكنز بتقنية وأسلوب وموضوعات تصويرية ذات سمات زخرفية . وكان الوضع السياسي في هذه الرقعة من غربي إيران سريع التقلب آنذاك حتى أن أحد الملوك السكوذيين قد اعتلى عرش آشور حوالي عام ٦١٥ ق . م وأخذ يتقبل ولاء الميديين مكان الملك السابق .

وبقيت اللوحات الأفقية والرأسية المصنوعة من الذهب أو العاج التي تزين الأثاث — سواء كان عرشاً أو سريراً — آشورية . وتمثل الأفقية منها مناظر صيد (لوحة ٥٩) تدور حول تيوس على جانبي الشجرة المقدسة التي تتوسط اللوحة ، على حين ضمت اللوحات الرأسية مواكب الأشراف والمحاربين المشتركين في صيد الأسود والثيران (لوحة ٦٠) .

ولكن ثمة أكثر من دافع يجعلنا نعزو صناعة قطعة أثاث عاجية أخرى إلى أحد المحارِف المحلية ، إذ هي تحكي زخارف قصر أسرحلون بنمرود في أعقاب المعاهدة التي عقدها مع راماتيا الزعيم الميدي .

وتقودنا هذه القطعة إلى آفاق جديدة في تاريخ الفنون الإيرانية خلال القرن السابع ق . م حينما اعتنق فيها الأسلوب السردى المقتبس عن الأسلوب الذى كانت تمارسه الامبراطورية الآشورية قبل انهيارها .

وما أشبه النقش المحفور على التمثال السكودى العاجي (لوحة ٦١) بالتقنية الفينيقية. التى كانت تقتصر على نقش مساحات صغيرة . وتذكرنا الدمية العاجية الجنائزية التى تمثل ثورا (لوحة ٦٢) بتقنية صنّاع أورارتو الذين كانوا يؤثرون نقش التحف المصنوعة من العاج أو البرونز أو الحجر بعد تطعيمها بالزجاج أو بالمعادن (لوحة ٦٣) . كما تؤكد الصدرية العريضة السكودية ذات الشكل الهلالي تأثير فن أورارتو (لوحة ٦٤) ، لأن هذا الشكل بالذات لم يكتب له الانتشار إلا في هذه المنطقة ، بل لقد اقتبست زخارف الصدرية من موضوعات فن أورارتو وإن شوّهما الفنان السكودى لعجزه عن إدراك معناها ، مكتفيا بنقش أشكال العالم الخيالي الذى تقدمه له تصاوير الفن الشرقى فيما بين القرنين التاسع والسابع . وتحتوي الصدرية الذهبية على صفتين من النقوش المختلفة محاطين بإطار من ثمرة الصنوبر . ونلاحظ على الفور اختلافا في أشكال الحيوانات الملفقة عنها في مثيلاتها الآشورية ، وهو ما نلمحه في وضعة الثور والتيس الواقفين على جانبي الشجرة المقدسة المحورة القائمة وسط كل من الصفتين ، والتى تختلف هي الأخرى عن الشجرة الآشورية ، على حين يزداد الشبه بين الشجرة المقدسة والحيوانات الملفقة في هذه الصور وبين مثيلاتها في الفن الأورارتي . ولهذا الأشكال لاشك مغزى رمزي يضمن لمرتديها الحماية والوقاية من عوادي الزمن ، كذلك نرى في الصدرية أحد الحيوانات الملفقة التى لايزال تفسيرها غامضا وهو ذلك الإسفنج أو السفنكس « الأسد المجنح ذو رأس السيدة المتوج » (لوحة ٦٥) .

كما نرى في الصف الأعلى تيسا يلتفت نحو الإسفنج وقد بدت أذناه حلزونيتين على العكس من الآذان الشرقية ، بينما يحمل وجه « اللاماسو » أذنى إنسان لا أذنى حيوان مديتين ، ولا يظهر الطابع الشرقى في جانب وجهه بل يبدو شبيها بوجه الرجل — الثور أو « التمثال الحامل » الإغريقي في استطالته ونحوه ، وما أقرب شبهه بوجه الإسفنج الصغيرة الجالسة في الصف الأسفل . ومع أن هذا الفن الأورارتي قد عرف « الرجل — الثور » فقد صوّر دائما حاملا شيئا ما . ومع قرب أجنحة هذه الحيوانات الملفقة من الحيوانات الأورارتية باستقامة حركتها واختقارها إلى المرونة (لوحة ٦٦) فإن أسود « الإسفنج » المجنحة ترتدي مقزرا مزدانا بحزوز رأسية وليست أفقية ، على الرغم من شبه هذه الحيوانات بمثيلاتها الآشورية الموروثة عن الفينيقين .

ويكشف السوار الذهبى الفخم الرائع الصنع الذى كان يملكه الأمير السكودى الراقد في زيقبيه عن أن الفن السكودى قد استمد طابعه من مصادر آشورية وأورارتية . وثمة قلادتان ذهبيتان للأمير إحداهما من صفوف ثلاثة تضمها حلقات أسطوانية الشكل ، وتنتهي القلادة بمجموعة من الخيوط الذهبية المجدولة تحمل تسع أزهار على شكل أجراس (لوحة ٦٧ ، ٦٨) وتمكس اللوحة الذهبية التى تصور في تصميم زخرفي رؤوس الحيوان الغزلان الراقدة في العراء نهج الفن السكودى في رسم أعناق الحيوانات

ممتدة إلى الأمام (لوحة ٦٩) .

وضمت مقبرة زيشيه جملة من التماثيل التي كانت تعلق أو تخط في الملابس ، وهي تمثل زهورا أو صلبانا أو تيوسا صغيرة ، كما ضمت قفازا مجذولا من خيوط ذهبية في شكل الشباك وبه خمسة خواتم مزدانة باللؤلؤ ، وكان وضع خواتم في كافة الأصابع عادة شائعة في إيران خلال الألف الأول قبل الميلاد ، الأمر الذي تؤكدّه جثة السيدة التي وجدت بمقبرة سكودية بجنوب روسيا والتي ازدانت أصابعها العشر بالخواتم .

وينجلى امتزاج الفن السكودي بالفن الشرقي في الأسلحة وعدّة الخيل . وثمة سيف مصنوع من الذهب والعاج . وهو وإن انتهى إلينا مهشما غير أنه يكشف لنا في سر عن التقاليد السكودية في صياغة الذهب ، ثم عن التأثير الإيراني الأورارتي في تشكيل العاج ونحته . وتعدّ الكرة الذهبية التي تمثل مقبض هذا السيف من أروع مابقى لنا من آثار ، إذ يتجلى فيها اهتمام الصائغ بإبراز معالم الحيوان دون التقيد بالواقع ، وذلك في إطائه للذيل وجعله يلتف حتى يكاد يبلغ الفم تعبيرا عن الحركة ، وإضافته القوة على مخالب القدمين بنقشهما مطويتين تحت الرأس والجسد (لوحة ٧٠) ، كما زين الغمد المصنوع من الذهب برؤوس كباش متراسة برزت قرونها الملتوية في وضعة مواجهة (لوحة ٧١) . وكان كل ما يتصل بالخيل ومعدّاتها محط عناية الفنان ، ويدلنا على ذلك ماتصمّه مقبرة زيشيه من أجراس أحد عشر صغيرة برونزية مختلفة الأحجام والأشكال ، مما يوحي بأن ثمة أحد عشر جوادا دفنت مع الأمير .

وإذا كان أثاث هذه المقبرة يرهص بما سيكون عليه الفن الإيراني في العصر الأخميني ، فإن محتوياتها لتعدّ المفتاح إلى معرفة جميع الفنون التي نشأت في آسيا وخاصة الفن الأشوري الذي انتشر في منطقة ما بين النهرين وفي آسيا الصغرى ، ثم اندثر مع اندثار دولتهم . كما يظهر أيضا تأثير أورارتو في أطراف الأوعية الجنائزية التي كانت تتخذ شكل رأس أسد أو رأس حيوان خرافي (لوحة ٧٢) .

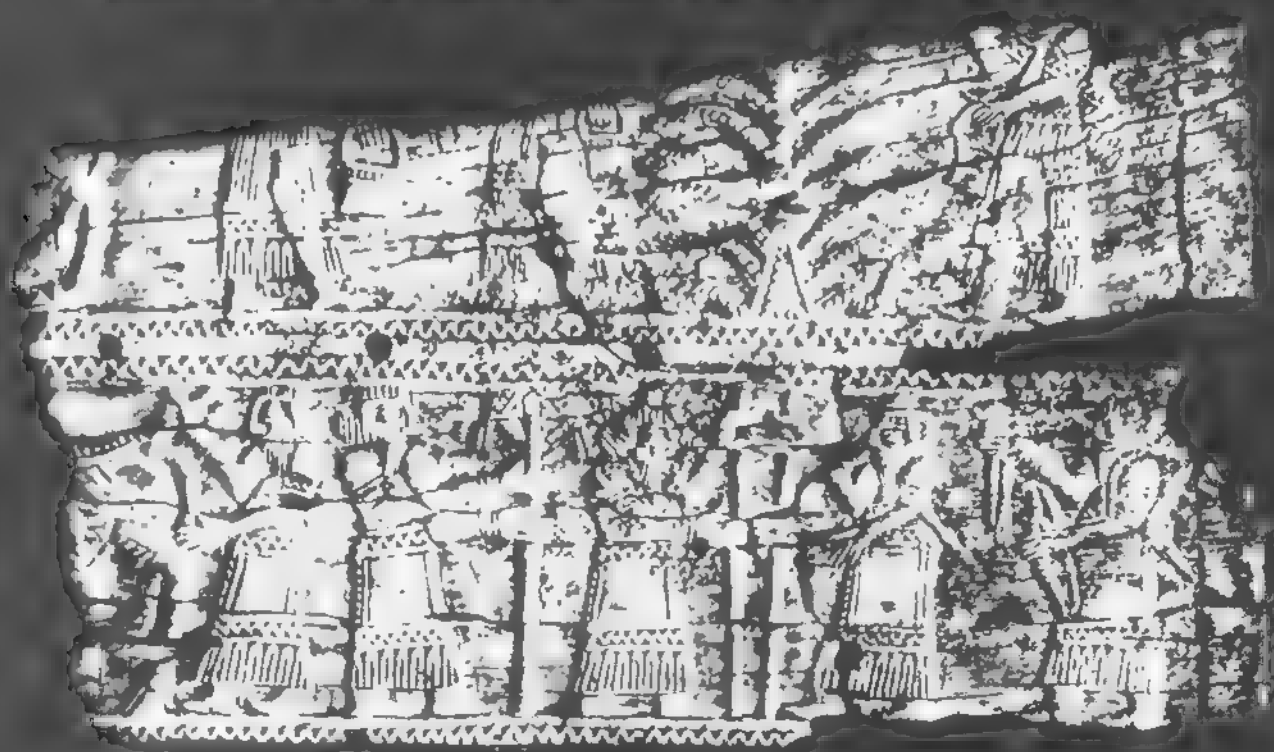
وقد خلف السكوديون مجموعة من قرون الشراب يمكن تقسيمها إلى مجموعات أربع : جاءت أولها على وفق أشكال البطة (لوحة ٧٣) . وثانيها تحاكي أشكال رؤوس الطيلاء الشاردة في براري آسيا (لوحة ٧٤) ، والثالثة مجموعة الكؤوس البديعة العريضة الحواف والمتخذة شكل رؤوس الكباش والأغنام (لوحة ٧٥ ، ٧٦) . ويبدو أن استعمال قرن الشراب الذي على شكل كوب له رأس حيوان قد انتشر في بلاد الميديين أثناء القرنين الثامن والسابع قبل الميلاد . ثم تلاها الكأس المتخذ شكل قرن حيوان منته برأس غزال أو جدى (لوحة ٧٧) .

ولقد شكّل فن لورستان وفن أورارتو العناصر الرئيسية في فن السكوديين الذين استبدلوا بالعظام والقرون والخشب المعادن الثمينة ، وظلوا يقدمون فنا تطبيقيّا أو بالأحرى فن قبائل رحّل .



Fragment of a hieroglyphic text, showing a seated figure and a lotus flower.

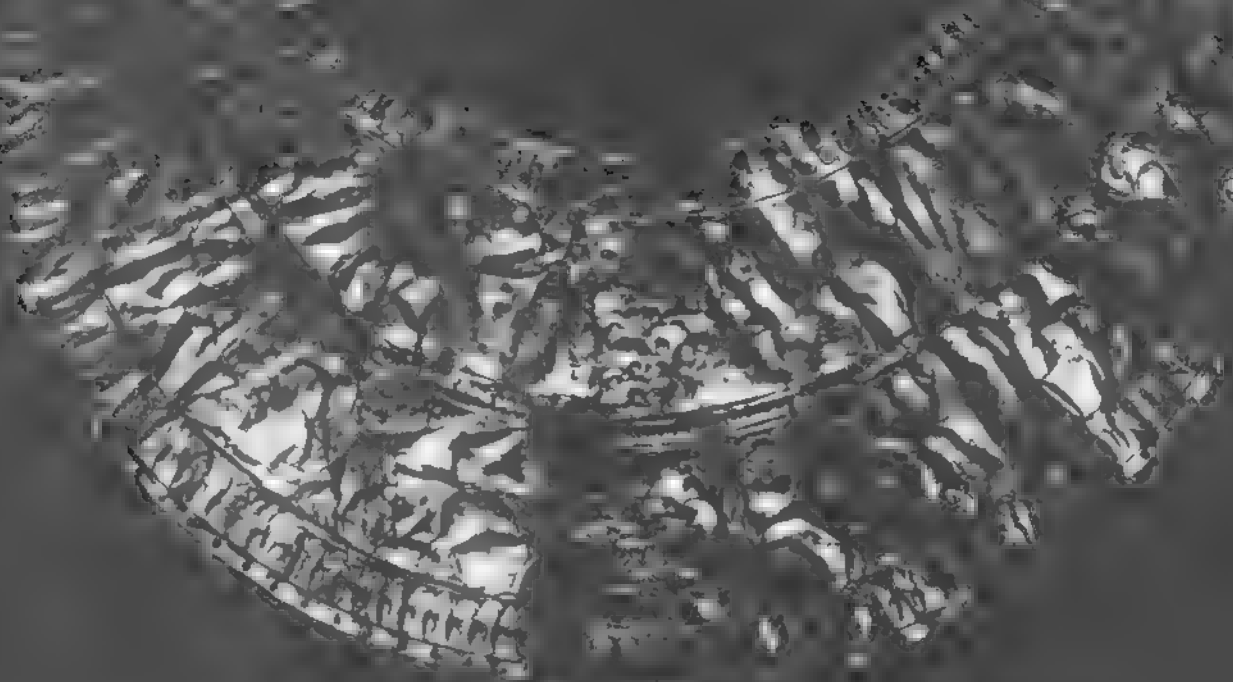
Fragment of a hieroglyphic text, showing a seated figure and a lotus flower.



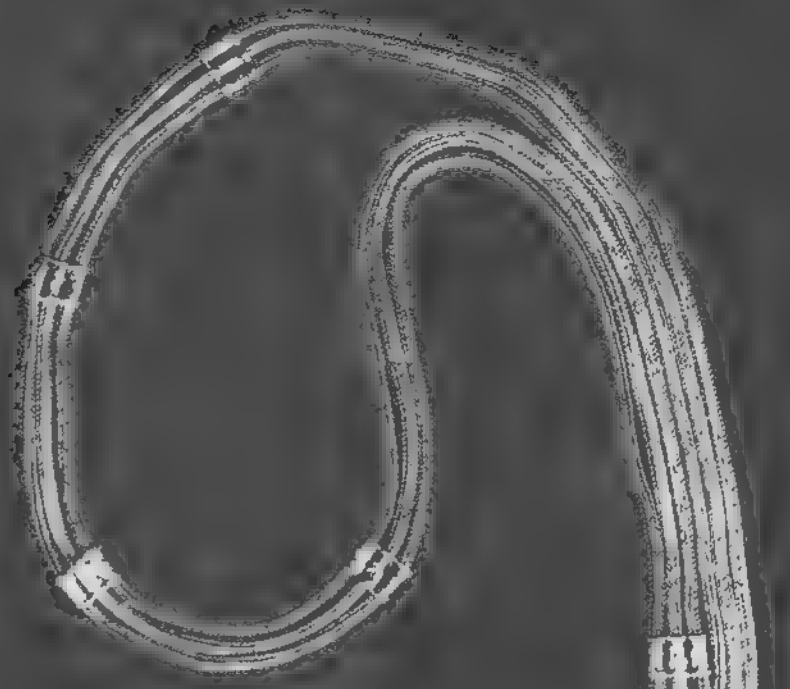


١٥١ - كوروش
 كوروش
 ١٥٢ - داریوش
 داریوش
 ١٥٣ - اردشیر
 اردشیر
 ١٥٤ - سهراب
 سهراب
 ١٥٥ - اردشیر
 اردشیر
 ١٥٦ - اردشیر
 اردشیر
 ١٥٧ - اردشیر
 اردشیر
 ١٥٨ - اردشیر
 اردشیر
 ١٥٩ - اردشیر
 اردشیر
 ١٦٠ - اردشیر
 اردشیر

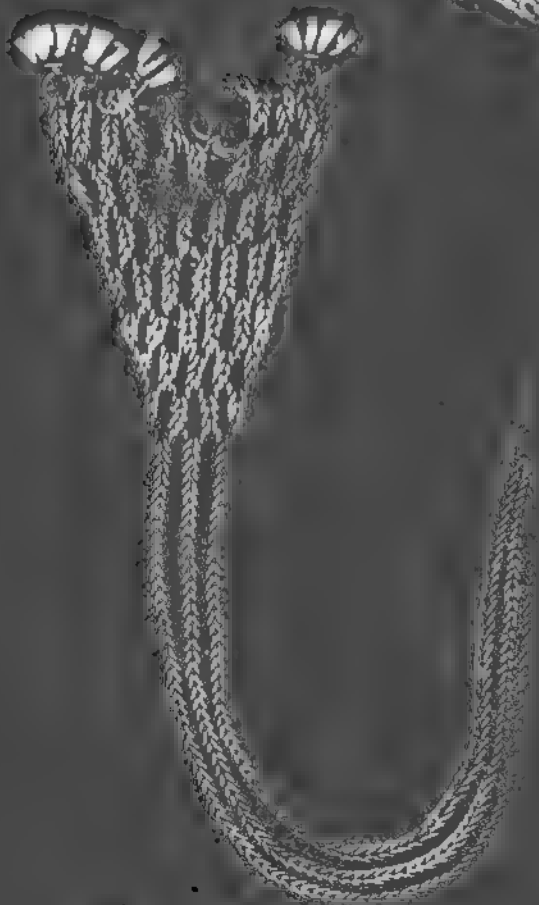
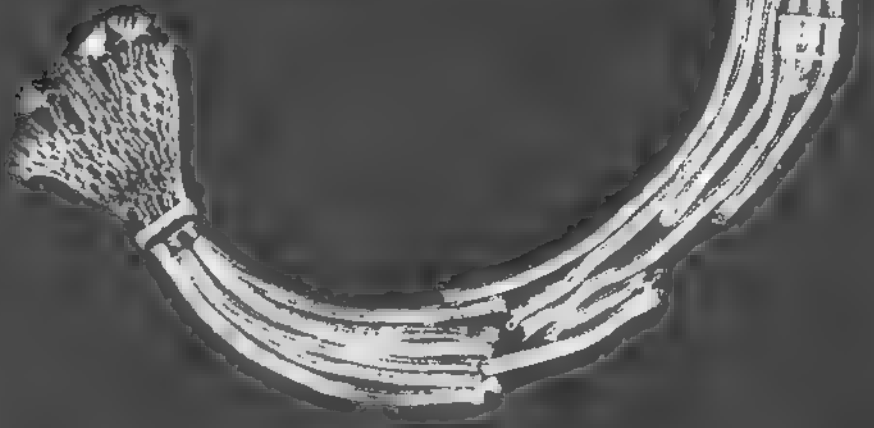


[illegible]

الوحدة ٦٧ من سكوتدي
 قلادة ذهبية من ثلاثة صفوف من
 حلقات متحركة نهاية القرن
 مسبوحة من يادون من متحف



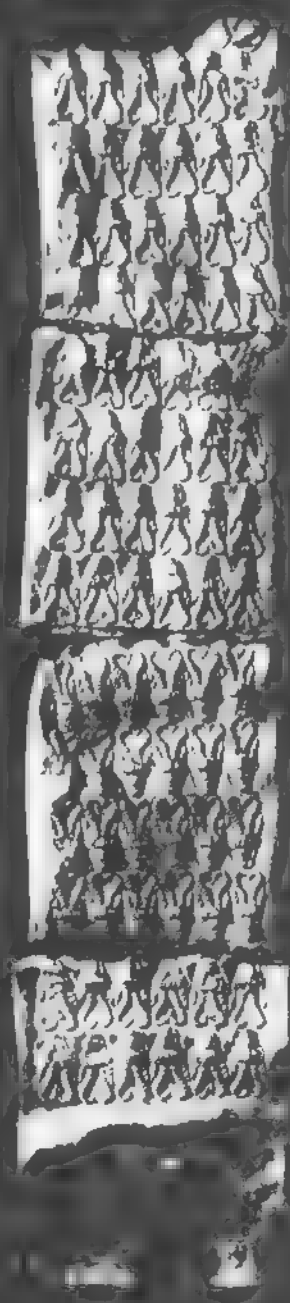
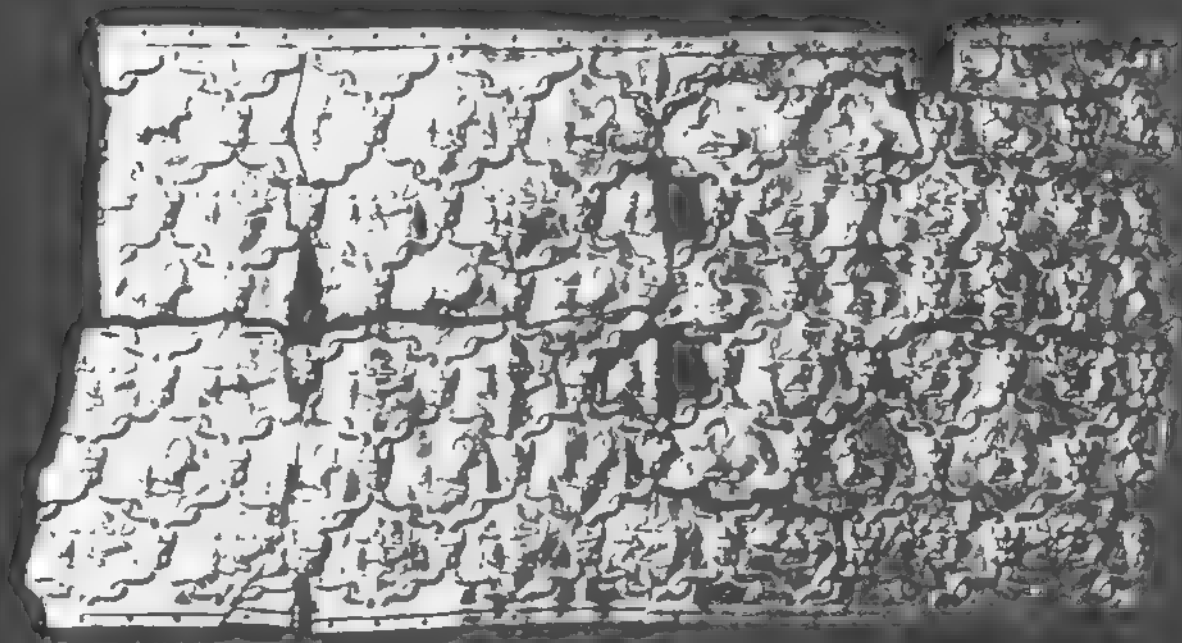
الوحدة ٦٨ من سكوتدي
 قلادة ذهبية من ثلاثة صفوف من
 حلقات متحركة نهاية القرن
 مسبوحة من يادون من متحف



الوحدة ٦٩ من سكوتدي
 الملقب الرجل من الحجر الناعم
 بأحجار ملونة تفصيل من كرمي
 القرن ٧-٨ ق.م
 يادون من متحف الإرميتاج المتاح

الوحدة ٧٠ من سكوتدي
 الملقب الرجل من الحجر الناعم
 بأحجار ملونة تفصيل من كرمي
 القرن ٧-٨ ق.م يادون من

متحف الإرميتاج





لوحة ٧٢. فن سكودي. أوزارقي زيميه. قديم جبال عرال من المتحف الوطني بدمشق.

لوحة ٧٣. فن سكودي. من زيميه. قرن سابع على شكل زعنفة سمك. المتحف الوطني بدمشق.

القرن الرابع قبل الميلاد من مدينتي بظهران

لوحة ٧٤. فن سكودي. زيميه. قرن سابع رأس في. المتحف الوطني بدمشق.



لوحة ٧٥. فن سكودي. زيميه.
قرن شراب على شكل رأس كمش من
المحار المرنجج. نهاية القرن ٧
ق. م.

لوحة ٧٦. زيميه. قرن شراب على
شكل إحدى الأعنام من المحار
المرنجج. بإذن من متحف الآثار
بظهران. نهاية القرن ٧ ق. م.

لوحة ٧٧. فن ميدي. ماريلران.
كأس شراب على شكل قرن حيوان
ينتهي برأس عرال من الصغار الأحمر.
القرن ٨-٧ ق. م. بإذن من متحف
الآثار بظهران.



فَسَّانِ الْأَخْمِينِ

— ١ — الملوك البناة

كان الميديون والفرس إحدى موجات الزحف الآري التي استقرت فوق الهضبة الإيرانية . وكان الميديون شأنهم شأن السيميريين الوافدين من طراشيا وفريجيا والسكوديين — شعبا من الفرسان لا يملكون غير ما يحملونه على صهوات جيادهم من أسلحة وأوعية وحلى معدنية ، وقد تأثر فنهم كما أسلفنا بفن جيرانهم الشماليين السكوديين وخصوصهم الآشوريين .

أما الفرس الذين استقروا في الجنوب بعد إقامتهم عهدا شمالي إيران في ظل الميديين ، فقد أخذت فنونهم تمثل مزيجا من فن الشمال وفن الجنوب . وكانت أواصر الوحدة بين الفرس والميديين قد قويت على أثر زواج قمبيز ملك الفرس من ابنة ملك الميديين ، كما استوعب هذا الفن عناصر من فنون أجنبية في أعقاب توسع هذه الامبراطورية التي امتدت من نهر النيل إلى نهر السند . وهكذا ظهر فن مَلَفَق كان أحمينيا في جوهره ، غير أنه لم يبق من هذا الفن الأحميني إلا بضعة أعمال أنجزت للبلاط الملكي .

وبعد أن احتل قورش الكبير مدينة بابل عام ٥٣٨ ق . م اتخذ من سوسه عاصمة للامبراطورية الأخمينية ومن ثم فقدت مدن دجلة والفرات البابلية قيمتها السابقة على الغزو الفارسي بعد أن غدت مدنا تابعة فحسب ، ومالبت فن هذه المنطقة أن اصطبغ بصبغة جديدة . وإذا نظرنا في ضوء العوامل المؤثرة في خلق كل فن والتي تتبع من الواقع المادي والفكري أى من فكر المجتمع ودينه وعاداته رأينا أن دولة سومر التي كانت تعوزها الحجارة للبناء قد تغلبت على هذه المشكلة باستخدام قوالب الطين اللين على نطاق واسع ، مما كان له أشد التأثير على كافة الفنون التي تتكامل مع بعضها البعض ، في حين أن الطبيعة قد خصت الهضبة الإيرانية بوفرة من الحجر أحدثت تغييرا حذريا في فن العمارة ، فقد كان من الممكن

أن يُحدث استخدام قوالب اللبن في هذه المنطقة من المصاعب ما يحدثه استخدام الحجر في بلاد ما بين
النهرين ، كما تعلم الفرس حين كانوا في الشمال باقليم أورارتو كيف يشيدون الأسوار المحيطة لحماية
القرى ودور الزعماء ضد غارات سكان الجبال من قطاع الطرق الذين كانت شهرتهم تنشر الذعر في
القلوب .

وعكف المهندسون الأخمينيون على تشييد «المدن الملكية» على غرار مدن الملوك الآشوريين كمدينة
سرجون الثاني في خرصاباد ، وإن اتسمت مدن الأخمينيين بضخامة جديرة بملكهم الذي امتد من النيل
إلى السند ، وبما بذله الفنانون الزخرفيون هم الآخرون من جهد في تزيين هذه المدن بما يناسبها من جلال
الملوك .

رمزية الفن الأخميني

ولا يكاد المرء يسرح الطرف في أعمدة المباني الأخمينية حتى يلحظ ارتباطها بالعدد ٤ ومضاعفاته ٤، ٨، ١٢، ١٦، ٣٦، ٧٢، ١٠٠، وسرعان ما تستيقظ في نفسه رغبة تفسير هذه الظاهرة التي ذهبت مرجريت روتان إلى أنها تتبع قانوناً يخضع «لرمزية الأعداد». ولقد شاع منذ العصور المبكرة الارتباط بين الإلهة نيسابا السومرية وبين الأعداد، كما يقدم برج بابل نموذجاً للتطبيق المعماري للأعداد المقدسة. وأغلب الظن أن شيوع العدد ٤ في بيرسيبوليس مرده إلى أن هذا العدد يرمز إلى عناصر الكون الأربعة: النار والهواء والماء والأرض.

وبدأت تباشير التأثير الأغريقي في الظهور في بعض موضوعات النقش عند الفرس الأخمينيين، مثل صراع الملك مع الوحش الخرافي الذي حل محل صيد الملك الأشوري للوحش بإغماده خنجره في أجسادها. وقد انعكس هذا التأثير الفني بتطور مفهوم الصراع فأصبح صراعاً بين روح الخير «أهورا مزدا» وروح الشر «أهرمين» كما بات هذا الموضوع يرمز إلى انتصار إله النور الآري الذي كان يصور وهو يصارع التنين. والراجع أن الفرس هم الذين ابتدعوا النمط الجديد «للإله الفارس» الذي كان أحد عناصر الإيقونوغرافية المألوفة، والذي تبتاه الفن القبطي بمصر حيث نرى حورس فوق ظهر جواده يقتل تمساحاً، كما نراه في الإيقونوغرافية المسيحية مرتبطاً بالقديس جورج «مار جرجس». وقد طوّروا الأخمينيون هذا المفهوم للصراع بين الخير والشر ونشروه وإن يكن هذا الموضوع قد سبق ظهوره في بابل عند تصويرهم انتصار الإله مردوك على تعامت، أي انتصار النظام على الفوضى، وما من شك في أن هذه الفكرة ترجع إلى عهد سحيق.

وقد تسللت فكرة الأخمينيين الدينية التي تستقطب الخير والشر إلى العالم القديم بأسره، فلجأ الفنانون إلى استخدام موضوعات من التصاوير المحلية للآلهة والجنان الحارسة أو الشريرة المسيطرة على البشر ينظرون إليها نظرة أسلافهم، واستخدم الفنان الفارسي موضوعات متداولة بين الناس، وطورها

لاني اتجاه التصوير الواقعي فحسب وإنما في اتجاه تحقيق الهدف الذي صوّرت في الأصل من أجله .
وانتمت معالجة الفنانين لهذه الموضوعات بالجمود والتجرد من الإنفعال ، فظهر الأبطال غير
مبالين بما يفعلون ، هذا الجمود والتجرد من الانفعال اللذان صبغا فيما بعد فن التصوير الإسلامي
وخاصة الفارسي منه . كذلك اقتصر الفنانون على تقديم مجموعة مشاهد ثابتة لا تتغير وإن تألفت روعتها
كزخارف معمارية ، مثال ذلك مشهد الأسد وهو يفتك بالثور ، فهو يرمز إلى الموضوعات الدينية التي
ارتفع شأنها فيما بعد ، وهو موضوع ذبح ميثرا إله الشمس للثور . وفي هذا الوقت بالذات رسخت
فكرة الحياة بعد الموت ووساطة الروح أو الإله مرشد الأرواح . وانبثقت المقابر الملكية التي كانت
مطمورة تحت الأرض شأن مقابر مصر وبابل ونجّلت شاحخة في الأفق كضريح قورش الثاني العظيم الذي
كان يؤمن بوجود روح خالدة منفصلة عن الجسد الفاني ، تحاسب في العالم الآخر . وتختلف مقبرة
قورش في باسارجاده اختلافا تاما من حيث فكرتها وتصميمها عن غيرها من مقابر الملوك الميديين
والأخمينيين . وتبدو المقبرة وكأنها نداء إلى الإيمان بالروح أو إعلان بثبوت الروح والجسد . وكان قورش
من غير شك يتوق إلى عودة المعتقدات السابقة التي اهتمت خلال عهد الميديين وبابل الحديثة . وفي
مقبرته التي جاء تصميمها على غرار الطراز السكودي ، وكذلك في النقش الذي يصور روحه المتسامية
ما يؤكد هذا المعنى .

ولا نجد هذه الرمزية في الأضرحة التي أقامها الأمراء الميديون والأخمينيون والتي بدت متأثرة
بالروح المصرية ، فقد شيدت على هيئة دور عالية زاخرة بالخيرات حافلة بكل ما يحتاج إليه المرء في
حياته المادية إذ كانوا يعتقدون أنه لا وجود للروح المنفصلة عن الجسد ، أو على الأقل أنه لا يمكن للروح
أن تحيا بلا احتياجات مادية . ثم ظهرت مقابر الملوك الصخرية في نقش رسم^(٦١) وهرسيبوليس^(٦٢)
مكتشفة أمام الناس ، وهو ما يفسر سبب نهبا . ونرى فوق مقبرة نقش رسم صورة الملك واقفا فوق
المنصة يعلو الواجهة المنقوشة في الصخر أمام النار في حماية الإله أهورا مازدا الذي تحيط بوجهه دائرة
ترمز إلى الخلود . ولقد اقتبس الفرس من جيرانهم الرموز الدينية ، بيد أن الراجح أن قرص الشمس
المجنّح المصري الذي يتوسطه الصلّ — والذي عمّ استخدامه الشرق الأدنى باستثناء بابل خلال الألف
الثاني — قد ناله التحوير في إيران ففدا قرصا يتوسط دائرة . وكان هذا الشعار معروفا للفرس نظرا
لاستخدامه في تمثيل الإله آشور في آشور ، وأغلب الظن أن الفرس لم يفكروا في تمثيل صورة آلهتهم قبل
احتكاكهم بالشعوب المحيطة بهم ، كما ينبغي ألا يفوتنا أن أهل العراق القديم أيضا لم يصوروا كبير آلهة
السماء آنو في شكل كائن حي . وقد بقي الفن الأخميني في معظمه فنا ملكيا تألّق في تشييد العواصم
الأربع لملك الملوك في عهد كل من قورش العظيم وداريوش الأكبر ، وإن كان الحمود قد أصابه خلال
فترات الركود السياسية .

(٦١) قبور عشايلرشا وداريوش الأعظم وأردشير الأول وداريوش الثاني .

(٦٢) قبرا أردشير الثاني وأردشير الثالث .

العمارة الأخمينية

يبدو أن الأخمينيين قد اتخذوا في البداية مقرا لعاصمة مُلكهم في الموقع المعروف باسم مسجد سليمان^(٦٣) حيث أقاموا مصطبة عالية فسيحة ملتصقة بأسفل سفح الجبل في مكان حصين ، وشيدوا فوقها قصر الملك (لوحة ٧٨) . وثمة سلم من درجات عشر يبلغ عرضه خمسة وعشرين مترا يؤدي إلى المصطبة من جهات متعددة . ويحيط بكامل المسطح سور من الحجارة المرصوفة بلا ملاط ، به دخلات وخرجات . ومن حوله تنتشر أطلال التجمع السكني بأساساته المشيدة من الحجر (لوحة ٧٩) . ويمثل هذا المقر نموذجا مستحدثا في العمارة الفارسية ، إذ لم يحدث من قبل أن استخدمت كتل الأحجار في تشييد القصر الملكي المقام فوق المصطبة بـ « سيالك » خلال العهد الممهد للتاريخ . وهكذا غدت مصاطب مسجد سليمان مثالا يحتذى على ماسرى في تحت جمشيد « پرسپولیس » وإن فاقتها اتساعا .



ونقل قمباز الأول عاصمة ملكه من مدينة مسجد سليمان إلى پاسارجاديه ذات الموقع الخلاب مستهدفا توحيد البلاد إلى أن أحالها قورش العظيم (الثاني) من بعده إلى عاصمة امبراطورية تزدهر بكثرة فصورها الفخمة (٥٥٠ ق . م) . ولقد اختلف طراز مدينة پاسارجاديه التي كان اسمها القديم

(٦٣) في إقليم غورستان بالجنوب الغربي من إيران ، وقيل إن القرس دعوه بهذا الاسم حتى لا يناله التدمير على يد الغزاة العرب .

«پارساجادا» أى معسكر الفرس عن طراز مسجد سليمان ، حيث نتعرف فيها على بقايا ثلاثة مبان أساسية هى بوابة القصر وقصر الجلسات وقصر الاستقبال . ونلاحظ فيها استخدام الأعمدة في تشكيل أروقة خارجية طويلة وأبهاء داخلية ، وهو تخطيط معماري يغلب على الظن أنه منقول عن العمارة المصرية ، على حين اعتمد الفرس في الزخرفة على الاقتباس من بلدان أقرب إليها من مصر فاستعاروا لبوابة النصر حُرُاساً على هيئة ثيران مجنحة بينما اختاروا للداخل المبنى ثيراناً لها وجوه البشر . وفي الزاوية الجنوبية الشرقية من سور الموقع المحتوى على قصرى قورش شيدت بوابة النصر المؤلفة من قاعة يستند سقفها إلى ثمانية أعمدة وزّعت على صفين متوازيين .

وتقع المداخل الرئيسية المؤدية إلى الموقع على الضلعين القصيرين للسور ، وعلى جانبي كل منها تنتصب ثيران مجنحة ضخمة ، على حين اختص الضلعان الأكثر طولاً من السور بمداخل أقل اتساعاً ، ولم يبق للأسف من هذه المباني كلها سوى عمود واحد مازال في موقعه .

وعلى بعد مائتى متر من المدخل يقع الإيوان «قصر الجلسات» في الجهة الشمالية الغربية (لوحة ٨٠ ، ٨١) ويتكون من بهو أعمدة تحيط به أروقة ثلاثة من الشرق والجنوب والغرب .

وكان بهو الأعمدة يرتفع فوق مستوى هذه الأروقة كما يفتح رواق المدخل الرئيسي ذو الأربعة والعشرين عموداً ممتداً بعرض المبنى . وتضم ساحة تجملها الحدائق وقنوات المياه الجارية قصراً آخر «للإقامة» يتصدّره رواق ذو أعمدة في الجهة الجنوبية الشرقية ، وبه باب إلى يمين الداخل يقوده إلى بهو الأعمدة . ويتصل هذا البهو من الجهة الشمالية الغربية برواق أعمدة آخر على جانبيه حجرتان (لوحة ٨٢) . وكانت كافة الأعمدة الحاملة للسقف المستخدمة في هذا المبنى خشبية ملساء البدن مزدانة بصور الفريسك على حين كانت قواعدهما من الحجر الأسود والأبيض مربعة الشكل ذات قوالب طوقية . وثمة نقوش من النحت الخفيف البروز تمثل الملك متبوعاً بحامل مظلته محيطة ببابى الدخول إلى بهو الأعمدة . وتظهر في هذه النقوش طيات الثياب — للمرة الأولى — في النحت الفارسي . واكتست أسفل جدران القصر بيلاطات منحوتة وفقاً للتقاليد الحيثية والأشورية ، بينما تعلو الأعمدة تيجان فريدة التركيب . وتذكرنا قاعدة العمود وبدنه بالطراز الأيوني^(٦٤) على حين تمثل قمته ابتكاراً محلياً وأحمينياً خالصاً . وثمة ميل واضح إلى تعدد الألوان يتجلى في استخدام الأحجار البيضاء والرمادية الداكنة وإضافة الألوان المتضادة .

ولم تكن العمارة في پارساجاده سكنية فحسب بل كانت تضم العمارة الدينية أيضاً . فإلى الغرب من الموقع ، وعلى بعد كيلو متر ونصف أقيم معبد لم يتبق منه إلا قاعدته التى يرقى إليها سلم من ست درجات ، وهيكلان لعبادة «النار الأبدية» (لوحة ٨٣) . كما أقيمت في الطرف الجنوبي للموقع وسط

(٦٤) الطراز الأيوني نسبة إلى أيونيا وهي القسم الأوسط من شاطئ آسيا الصغرى الغربى والجزر المجاورة ، وكان قد استعمرها مهاجرون من شبه جزيرة البلقان فروا أمام زحف الدوريين . ويتميز العمود الأيوني بتجاوئى اللّفتين الحلزونيتين المتجاورتين وبدنه المشقوق الأنيق .

فناء مستطيل محاط بسور من الطوب اللبن مقبرة قورش الأعظم التي لاتزال تظفر بنوع من التكريم بعد أن سماها العرب مقبرة «أم سليمان» (لوحة ٨٤) . وتقع المقبرة فوق قاعدة ذات ست درجات متنوعة الارتفاع مما يكشف عن أنه لم يقصد استخدامها كسلم .

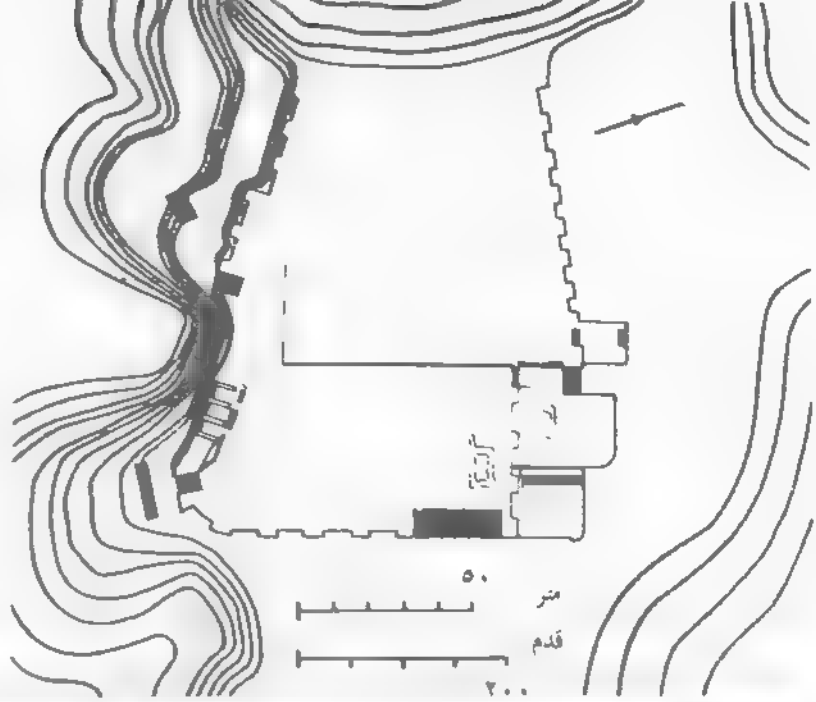
وثمة فتحة بالجهة الشمالية من هذه المقبرة لايزيد ارتفاعها عن مائة وخمسة وثلاثين سنتيمترا لها بابان متتاليان يقع أحدهما على الجدار من الخارج ، والآخر على الجدار من الداخل مطلا على غرفة الدفن . وقد شيدت المقبرة من الحجر الجيري الأبيض الجميل المنحوت بعناية والذي يبدو كالرخام وجاء السقف مستمّا من بلاطات ضخمة . ولما كانت المقبرة السكوذية حسبا وصفها هيرودوت — وأيد علم الآثار ماقال — تنتهي بأربعة أعمدة من الخشب ، ويعلوها سقف مستم من الخشب أيضا ، فإن مقبرة قورش الثاني في پاسارجاديه تعد النظير الحجري للمقبرة السكوذية الخشبية . وقديما أجرى زينوفون على لسان قورش قوله : « لم أقو قط على أن أقنع بأن تلك الروح التي تحمل في الجسد الفاني نحمد مع خروجها منه ، فهي باعثة الحياة في الجسد حين تأوى إليه . فإذا مات الإنسان تستحيل أعضاء الجسد إلى عناصرها الأولى . وما في مُكنة العين أن ترى الروح قارة في الجسد أو مغادرة له » . وتأتي النظرية الساسانية فيما بعد فتضيف إلى العناصر الأربعة المكونة لجسد الإنسان عنصرا خامسا وهو الروح . فعلى حين تعود الأجزاء الدنيا إلى عناصرها الأساسية النار والماء والأرض والهواء وهي الأسس الرمزية الأربعة للعالم السكوذي يرقى العنصر الأعلى صوب السماء .

وقد عثر في پاسارجاديه على ثلاثة نقوش سجلت عليها عبارة «قورش الملك الأخميني العظيم» مكتوبة باللغة الفارسية على النقش الأول وباللغة العيلامية على النقش الثاني وباللغة البابلية على النقش الثالث . ويظهر قورش مرتديا ثوبا فارسيا لاميديا ، وبدا وكأنه أضاف إلى أطرافه الأربعة الفانية — يديه ورجليه — أربعة أجنحة ، كما علت الروح رأسه . وقد رُمز لهذه الروح بذيل طاووس لم يظهر منه سوى ريشات ثلاث تتجلى أسفلها عيون ثلاثة ، ومثلها تعلو الرمز الملكي (لوحة ٨٥ أ ، ب) . وتعد مدينة پاسارجاديه معرضا شاملا للفن الفارسي الذي نلمس أثر الفن الميدي فيه . ومع أن هذا الفن يبدو مزيجا من عناصر مختلفة من الثيران الأشورية المجنحة والألوان البابلية المتعددة والرموز المصرية إلا أنه يشكّل فنا قوميا متميزا .

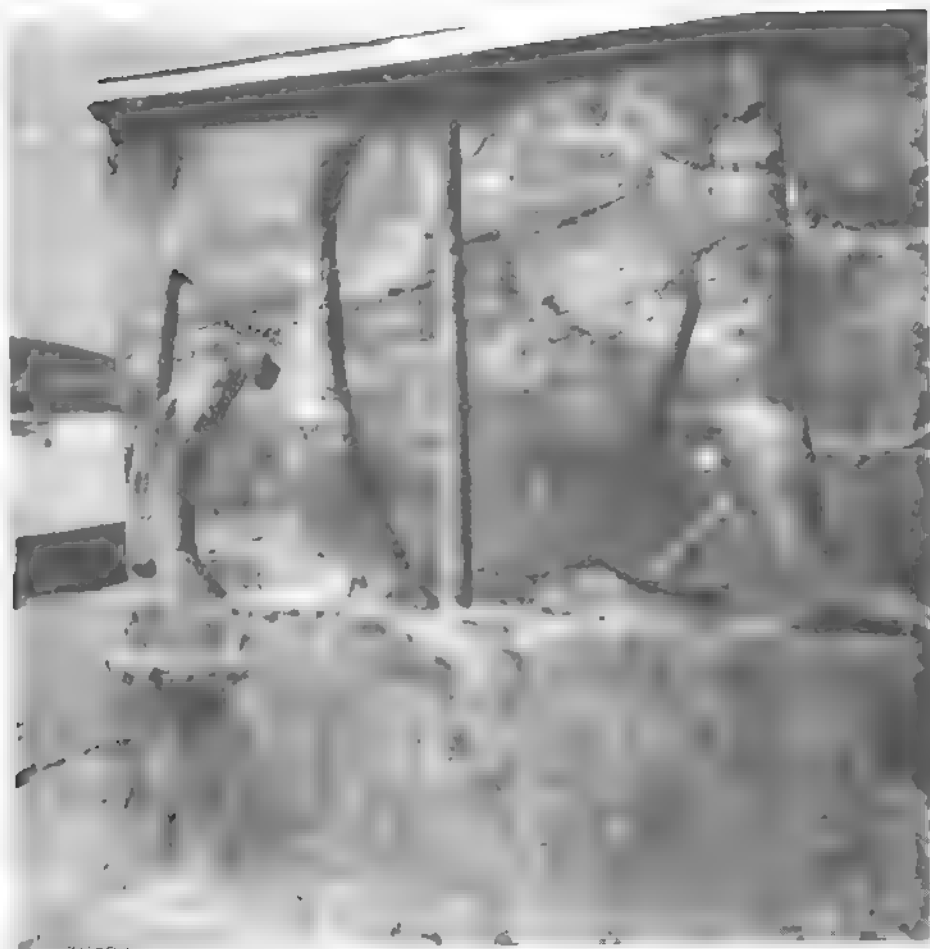
لوحة ٧٨ مسجد سليمان . مسقط
الشرفة .

لوحة ٧٩ باسارجاديه . شرفة تحت
سليمان .

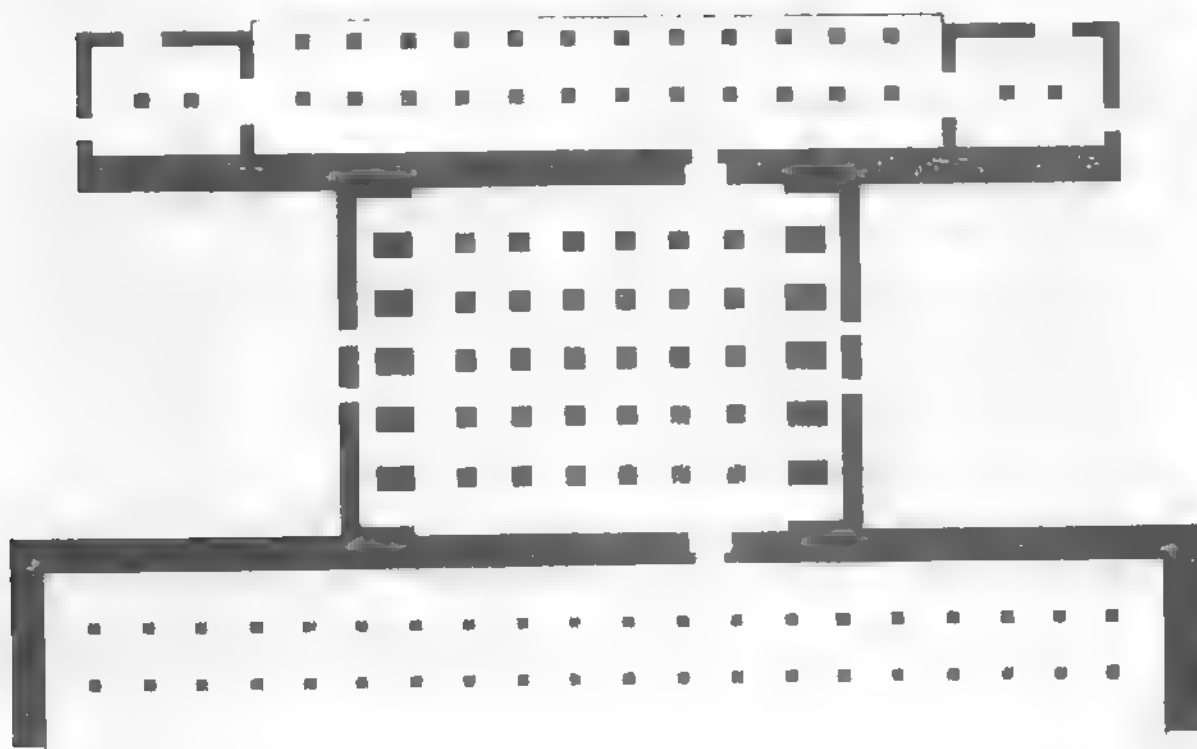
لوحة ٨٠ باسارجاديه . قصر
جلسات قورش الأعظم (الثاني)
رسم تخيلي .



لوحة ٨١ باسارجاديه . قاعة
الجلسات . نقش بارز يمثل إله الماء
يساق آدمية وذيل سمكة يليه إله
الخصب على شكل ثور . تصوير
كاتب هذه السطور .



لوحة ٨٢ باسارجاديه . قصر إقامة
قورش الأعظم . القرن ٦ ق.م .





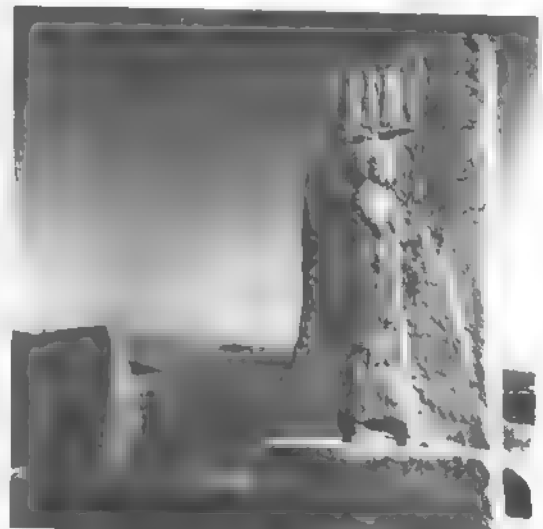
لوحة ٨٥ ب نصب قورش
الأعظم ، وقد كتب موقه بثلاث
لغات . رسم تخيلي .



لوحة ٨٣ اصطر . بيوت النار



لوحة ٨٤ باسارجاديه . مقبرة
قورش الأعظم . القرن ٦ ق.م .
تصوير كاتب هذه السطور .



لوحة ٨٥ أ باسارجاديه . فن
أخميني . نصب قورش الأعظم القرن
٦ ق.م . تصوير كاتب هذه السطور .

سوسة

وماكاد

داريوش يتولى الحكم حتى نقل عاصمته السياسية إلى سوسة (لوحة ٨٦) .
دون أن يهمل شأن العاصمة القديمة التي أصبحت مركزا دينيا ذا شأن يتوّج فيه الملوك . وقد وقع اختياره على سوسة لوقوعها بالقرب من الخليج العربي — الفارسي ، ولأنها كانت نقطة البداية لخطّين ملاحيين ينطلق أحدهما إلى مصر ويمضي الآخر إلى الهند ، كما عبّدت طرق رئيسية لربط سوسة بكل من پاسارجاديه و[كباتانا] همدان الحالية] وبابل .

ومنذ اكتشف إنسان الحضبة الإيرانية سهل سوسة ذا الطقس الجاف في الألف الرابع ق . م اكتسبت سوسة خلال أكثر من خمسة آلاف عام شأنها هاما في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فوق هذه الرقعة من إيران القديمة . وكان إنسان ما قبل التاريخ في سوسة خزافا من الطراز الأول ومصورا جريما ، عرف النحاس ونحت الأواني الحجرية وشكّل الدمى الفخارية ومارس الزراعة والتجارة وتربية الماشية وأخذ يتبادل مع جيرانه فائض إنتاجه كما عرف الكتابة حوالي عام ٣٠٠٠ ق . م .

وقدر لسوسة أن تصبح عاصمة مملكة قوية هي مملكة خوزستان [عيلام] ، وظلت العاصمة شاهدا على الحياة الممتدة لهذه المملكة الفريدة بين الامبراطوريات القديمة في آسيا الغربية ، وعرفت عهود رخاء وعظمة لا مثيل لهما ، إذ وضعتا عقيدتها الدينية وعلومها وفنونها على قدم المساواة مع الحضارات العظيمة المعاصرة في بابل وأشور ، وزحفت جيوشها المنتصرة صوب الغرب والشمال في غزوات مظفرة ، فكان أهلها خصما عنيدا للأشوريين الذين ألحقوا بعيلام فيما بعد هزيمة فادحة حين استباح جيش الملك أشور بانيبال المدينة فأشعل فيها النيران . غير أن فرحة أشور بانتصارها على عيلام لم تدم أكثر من ثلاثين سنة حتى ذاقَت نينوى عاصمة الأشوريين المصير نفسه . فعلى أطلال الامبراطوريات

الآسيوية القديمة ولدت امبراطورية جديدة هي امبراطورية الفرس . وما كادت سوسه تنفض عن نفسها غبار الكارثة حتى نعمت من جديد باختيارها عاصمة للامبراطورية الأخمينية ، فأسس داريوش العظيم عاصمته الجديدة سوسه . وفوق البقايا العيلامية القديمة شيد قصرا شامخا وفق الطراز المعماري لپاسارجاديه ومسجد سليمان وسط شرفة فسيحة تضم أجزاءه الرئيسية الأربعة : المدخل الكبير وقاعة الجلسات وقاعة الاستقبالات ، وجناح السكنى ، وارتفعت أسقف القصر للمرة الأولى في تاريخ العمارة في العالم فبلغت عشرين مترا .

وعلى الرغم من تشابه صور الثيران الفارسية التي تزين تيجان الأعمدة مع النماذج الآشورية أو البابلية فإننا نستطيع أن نتبين الميل إلى « الطبيعية » والاتجاه إلى محاكاة القصر العيلامي (لوحة ٨٧) .

وقد سجل أحد النقوش التي اكتشفت أخيرا أن داريوش استطاع إنجاز هذا العمل العظيم بمشدد موارد الامبراطورية كلها من أجل المشاركة في بناء هذا القصر ، فاستجلب خشب الأرز من لبنان ، والذهب من بختياري ، والفضة والأبنوس من مصر ، والعاج من الحبشة . وشارك الميديون في صياغة الذهب ، كما قام المصريون بنقش الخشب ، مما يكشف بجلاء عن مدى اتساع رقعة الامبراطورية ومدى مشاركة شعوبها استجابة لنداء هذا الملك العظيم ، ولقد رأينا مصر عند وفاة داريوش ترسل جرائيتها الوردية لإرساء قواعد أعمدة ضريحه .

وعاشت شعوب عدة في أرجاء هذه الامبراطورية الفسيحة الفتية من الإثيوبيين إلى الميديين ومن الإغريق إلى الهنود مشاركين بمهارتهم في تشييد هذا القصر المنيف . وما لبثت سوسه أن شدت إليها الرّحال سفراء أقطار العالم ، ولجأ إليها الملوك المخلوعون عن عروشهم وسياسيو الإغريق المبعدون بتهمة ممالأتهم الفرس . وما أكثر الشعراء والكتاب والفنانون والأطباء الذين وفدوا من منطقة بحر إيجه يملأون أهباء هذا القصر المنيف الحافل بالألوان الساطعة عارضين خدماتهم للملك الملوك .

ونحن لانشهد على جدران سوسه تلك المواكب الوقورة التي ستصادفنا في پرسپوليس ، وإنما نشهد مدينة خرافية يشكلها الضوء والألوان . وقد زحرت جدران القصر بوفرة من المشاهد الثرية الألوان تجمع أطياف قوس قزح^(٦٥) ، وازدانت قوالب الآجر المزجج برماة السهام والحيوانات الخيالية النابعة من نفس الجنود التي نبعت منها الأفكار المصاحبة للديانات الآسيوية ، على غرار الأشكال المتناسقة التي ابتكرها الفنانون البابليون وتجمع بين حيوانات غير متجانسة .

والراجع أن تلك الألوان الساحرة التي استخدمها الفنانون فوق أجساد الجان وأجنحتها لأغراض سحرية في أغلب الظن قد أوحى بها عالم الأحلام الذي تسيطر عليه شطحات الخيال ، مثال ذلك اللوحة المزججة التي نشهد فيها بوهولين يلتفتان برأسيهما للوراء صوب بايين (لوحة ٨٨) ، وكانت مثل هذه

(٦٥) حين شاهد الأوريون نقوش داريوش في سوسه ويستون ظنوا أنها تروى قصة إستر العبرية التي ادعى اليهود فيها أن زوجة فورس كانت إستر اليهودية ، بينما يؤكد هرودوت أن زوجة فورس كانت كاساندا .

اللوحات توضع على جانبي الباب فلا يعبر إنسان دون أن يلاحظه بنظرة عينيهما الغامضتين العسليتين . كما نرى إلى جانب الحيوانات الملفقة الحارسة (لوحة ٨٩) «موكب الخالدين»^(٦٦) من أفراد حرس داريوش الخاص وأوفياؤه الذين خاضوا إلى جانبه الكثير من المعارك (لوحة ٩٠ ، ٩١) . كذلك نشهد في سوسه مثلما سنشهد في پرسپوليس أفاريز بأكملها مخصصة لصفوف من الحرس ، غير أنها تتألق في سوسه فوق قوالب الآجر المزجج ، وتنبض في الضوء بفعل الألوان العسلية والصفراء المنبثقة على غرار بابل من خلفية زرقاء . ومن يدري ، فلعل هذا كان إرهاسا بزرقة قباب جوامع أصفهان التي بقيت حتى اليوم بلا نظير . وقد وجه الفنان عناية خاصة إلى الفروق العنصرية بين رماة السهام ، مميزا بين بشرة أهل الجنوب الداكنة وبين بشرة أهل الشمال الشقراء . وارتدى الرماة قمصانا بألوان صفراء ، أو قمصانا بألوان عسلية وأحذية صفراء ، وانسدلت شعورهم ولحاهم في خضرة الزيتون . ولم تكن هذه الثياب بوحداها الزخرفية التي تصور النجوم المستديرة المنتشرة أو القلاع المربعة تتفق وثياب القتال لطلوها الذي يعوق الحركة (لوحة ٩٢) .

ويصف هرودوت هؤلاء الرماة الفرسي بقوله : كان الثوب طويلا معوقا ، والأسلحة خفيفة من رماح تنتهي كعوبها بكرات معدنية من الذهب أو الفضة ، وأقواس أنهكت سهامها السيرطيين في معركة ثرموبيل ، وإن كانت قد عجزت عن تحقيق النصر في معركة «پلاتيه»^(٦٧) .

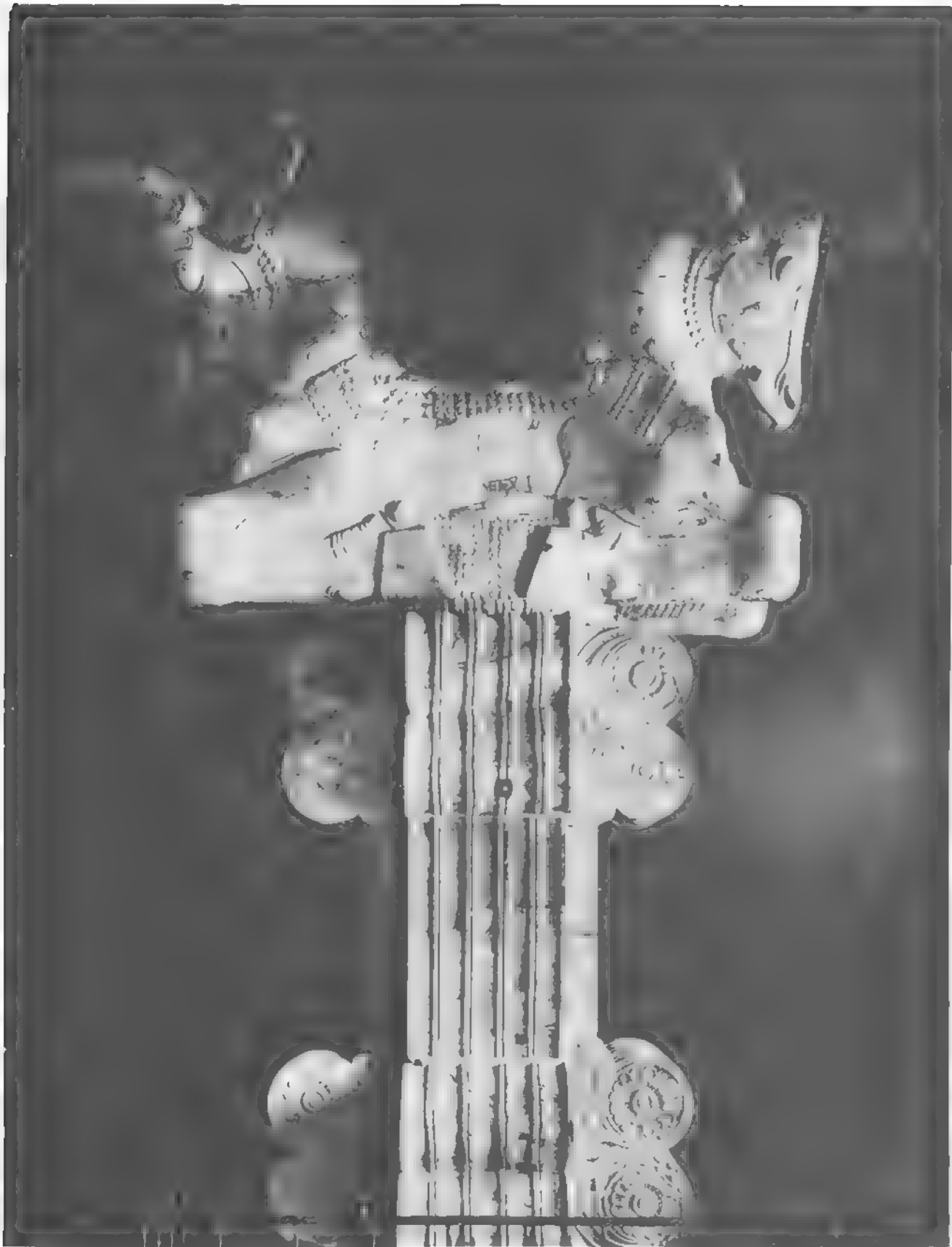
وحين أتى الحريق على قصر داريوش ولم يعد صالحا لاتخاذ مقر الملك شيد في مدينة سوسه في الربع الأخير من القرن الخامس ق . م «قصرأ منمنأ» يضم إلى حجرات السكن هو أعمدة صغرى بدلا من الإيوان «أبادانا» وقاعة الاستقبال المجاورة لجناح السكنى ، إذ لم يكن من المقبول أن تظل هذه المدينة دون مقر للملك . ولقد وصلت إلينا كافة الأحجار ذات النحت البارز المتبقية من القصر الصغير ، وهي المرة الأولى التي يشهد فيها سكان هذه المدينة زخارف القصر الملكي المنقوشة بالنحت البارز على الحجر . وعلى الرغم من أنها صيغت جميعها على وتيرة واحدة لالتزام النحات بتقاليد «الإيقونوغرافية التصويرية» إلا أننا نلاحظ اتساع إزميل النحات بالطابع الإنساني الذي يكشف عن تأثر بالفن الإغريقي ، فنرى خادما يسمى في رفق حاملا كأسا في مقدمته رأس بطة ، كما نلمس واقعية صارخة مرتسمة على فم الأسد المكشّر عن أنيابه (لوحة ٩٣) .

(٦٦) هم الحرس الملكي المكون من عشرة آلاف فارس من أبناء النبلاء والأشراف يتقلدون سيوفا ذات مقابض ذهبية كبيرة ، وإذا سقط أحدهم في حومة الوغى حل مكانه آخر من صفوف الاحتياط بحيث لا يقل عدد الحرس عن عشرة آلاف في أية لحظة .

(٦٧) مدينة قديمة في بويوتيا باليونان على الجانب الشمالي الشرقي من سيترون حيث تحدى پلوزانياس وأرستيدس الفرس عام ٤٧٩ ق . م .



لوحة ٨٦ سوسة — مظهر عام .



لوحة ٨٧ سوسه - نج عمود مكون من رأسين ثورين متعارضين الانحاء من امرمر الأشهب . تقرون ٥٤ - ٤٠ م . يادن من متحف اليوم .



لوحة ٨٨ سوسة . لوحة جدارية
من الحجر المزجج تمثل زوجا من أبو
المول المجمع وعلى رأسهما التاج .
يأذن من متحف اللوفر .

لوحة ٨٩ سوسة . أسد خراي
بقصر داريوش . قرميد مطلي بالمينا
[آجر مزجج] القرن ٥ ق.م . يأذن
من متحف اللوفر .



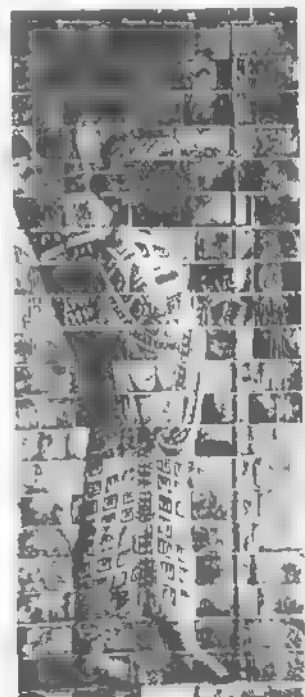
لوحة ٩٠ سوسة . رماة الحرس
الملكي [الخالدون] . من الآجر
المزجج . القرن ٥ ق.م . يأذن من
متحف اللوفر .



لوحة ٩١ سوسة . الحرس الملكي [الخاللون] . من الآجر المزجج . القرن ٥ ق.م . باذن من متحف برلين .

لوحة ٩٢ سوسة . محارب من الحرس الملكي . القرن ٥ ق.م . باذن من متحف اللوفر .

لوحة ٩٣ شطقة من تحت بارز تمثل أسدا مجسدا من الحجر . باذن من متحف طهران .



يرسيبوليس

وللمرة الثانية يقرر داريوش بناء عاصمة جديدة جديدة بعظمة الامبراطورية التي دعم أركانها بقمع كل تمرد ، والممتدة من مصر إلى نهر السند ومن الدانوب إلى نهر سيردريا ، واختار للعاصمة موقعا يبعد أربعين كيلو مترا جنوبى پاسارجاديه في موطنه الأصلي بإقليم فارس . وبدأ في تشييد يرسبوليس حوالي عام ٥٢٠ ق . م ، غير أنه قضى نحبه قبل أن يكتمل بناؤها الذى اتصل ستين عاما فتابع عمله ابنه ثم حفيده .

ولقد حافظ المعمار يون هذه المرة أيضا على التقاليد الأخمينية المتوارثة بتشديد هضبة مستندة إلى جبل الرحمة « كوه رحمت » بعد تسوية الجزء البارز من سفحه ، مقيمين عليها أعظم مباني آسيا حتى ذلك العصر . واتخذت تلك العاصمة الجديدة طابعا خاصا ، فهي لم تكن عاصمة سياسية أو إدارية بل كانت تمثل قطعة تامة مع تقاليد الدول الآسيوية الكبرى مثل بابل وأشور وعيلام التي سبقت الامبراطورية الفارسية في هذه الرقعة من العالم . وقد دفعت الروح الانفصالية التي انتشرت في أنحاء الامبراطورية داريوش إلى تشكيل حكومة مركزية تقوم على أساس المساواة والعدالة عن اقتناع بأنه إذا شاء أن يحكم امبراطورية قوية سليمة . فلا معدى عن أن تحيا الشعوب الخاضعة حياة كريمة دون أن تعاني إذلالا . وكانت الثورات الدامية التي اجتاحت الامبراطورية البابلية والعيلامية والأشورية والتي سبقت الامبراطورية الأخمينية على أرض فارس قد أقنعت داريوش بأن الشعب السيد هو وحده الجدير بالثقة ولهذا اختار ولاية الأقاليم المغلوبة من الأسر الفارسية والميدية الرفيعة ، وآثر أن يحتفظ كل شعب من شعوب الامبراطورية بلغته ونظمه وعقيدته على أن يحترم سلطة الامبراطورية ووحدةها المتمثلة في شخص الملك المترع على العرش بإرادة أهورا مزدا خالق كل شيء (لوحة ٩٤) . كذلك أفسح داريوش للغات ثلاث أخرى أن تعيش إلى جانب اللغة الأرامية التي سادت في المعاملات اليومية . وأقيمت حفلات عيد النوروز تحت رعاية الإله الكبير مسامرة للشعور القومي ، وكان على الشعوب المحتلة أن تقدم الهدايا للشعب الغازي من الفرس والميديين .

وقد امتدت الهضبة على مساحة طولها خمسمائة متر مربع وعرضها ثلاثمائة متر ، وارتفعت المباني فوقها إلى ثلاثة عشر متراً (لوحة ٩٥) . وتعد برسيبوليس النموذج الأمثل للمدينة الملكية الأخمينية التي نطالع فيها فنا ابتدع خصيصاً للبلاط الملكي ، فقد شيد المهندسون الأخمينيون أمام سفح الجبل غابة كثيفة من الأعمدة التي تعلوها التيجان الضخمة . وليست ثمة صلة بين هذه الأعمدة وبين النسب الإنسانية المألوفة ، إذ ترتفع إلى مدى واحد وعشرين متراً حتى ليبدو البشر إلى جوارها كالأقزام . وقد استقر التصميم المعماري الأخميني بصفة قاطعة منذ فجر الامبراطورية دون أن يطرأ عليه أى تغيير حتى أصبح العمود — هو كما سنرى تلك الظاهرة الأساسية في العمارة الأخمينية التي ألهمت المعماريين تشييد الإيوان أو «الأبادانا» — أشبه بهاجس يستحوذ على أفكار المعماريين ، وقد أسرف الأخمينيون في استخدامه فزحموا به القاعات والأبهاء والغرف في برسيبوليس . ولو أننا أمعنا الفكر في ذلك العدد المذهل من الأعمدة الذي كان يزيد على خمسمائة وخمسين عموداً مشيداً في تلك المساحة المحدودة لتولانا الدهول أمام هذه المغالاة . ولا شك أن الفنانين الفرس كانوا يتطلعون إلى الإيحاء بعظمة ملكهم عن طريق تكرار صيغة واحدة بعينها ، وهو الأمر الذي نشهده كذلك في النقوش الأخمينية الزخرفية .

وقد اتخذت قواعد الأعمدة شكلاً مربعاً أو شكل ناقوس مقلوب أو باقة من سعف النخيل وكأنها تاج عمود مصري مقلوب (لوحة ٩٦) . وتحمل الأعمدة تيجاناً على هيئة تويج الزهرة ، تعلوه كتلة مربعة يزين كل سطح من أسطحها أربع لفائف حلزونية على غرار التاج الأيوني ، يعلوها صدرا حيوانين يولى أحدهما ظهره للآخر من ثيران وعقبان أو ثيران ذات وجوه بشرية (لوحة ٩٧ ، ٩٨ ، أ ، ب ، ٩٩ ، ١٠٠) . وعلى حين استخدمت الأعمدة الكاملة في الداخل استخدمت الأعمدة التي تتركز الحيوانات المتدابرة فوق أبدانها مباشرة دون التاج في أروقة المدخل (لوحة ١٠١) . وقد ابتكر المعماريون أربعة طرز من تيجان الأعمدة تستخدم في مختلف أجزاء القصر من رواق المدخل حتى قاعة العرش (لوحة ١٠٢) الأمر الذي لم تعرفه سوسه ، وارتكزت أطراف كمرات السقف بين الفجوات التي تفصل بين ظهري الحيوانين المتدبرين (لوحة ١٠٣) . وأغلب الظن أن فكرة هذا التكوين مستوحاة من نماذج إنشاءات خشبية شاعت في شمال البلاد ، حيث كانت أطراف كمرات السقف تندس داخل فجوة بالطرف العلوي للعمود . وقد لجأ الفرس إلى تحويل هذه الفكرة الإنشائية في خلق تكوين معماري زخرفي يعتمد على الإيقونوغرافية الفارسية التي لعبت فيها أشكال الحيوان دوراً رئيسياً منذ قرون عدة .

ومن المشاهد في العمارة القديمة — مصرية كانت أو إغريقية — أن الحجر أو الرخام كانا المادة المستخدمة في تشييد الأعتاب فوق الأعمدة . ولما كانت جهود الشد والانحناء في الأعتاب الحجرية تقضي بالآ يزيد باع الفتحات بين عمود وآخر عن ستة أمتار فقد أتاح استخدام الأخشاب كأعتاب للسقف فوق الأعمدة وضع كمرات ذات أطوال تفوق ذلك الحد الأقصى ، ومن ثم تستنى للفرس باستخدامهم الكمرات الخشبية الحد من عدد الأعمدة ، وأمكنهم أن يكتفوا بإقامة ستة وثلاثين عموداً

فقط داخل مربع طول ضلعه ستون مترا لحمل سقف «الأبادانا» موفرين بذلك باعا يزيد عن ثمانية أمتار (لوحة ١٠٤) .

وتكشف لنا دراسة تخطيط پرسپوليس عن أن داريوش لم يدر بمخلبه أن تكون حصنا بل ملتقى لتجمع الشعوب التابعة للامبراطورية ، ويؤكد درج القصر الكبير المنفتح على الخارج الطابع السلمي له وكأنه يرحب بالوافدين الذين لاتقع أبصارهم على أسوار أو أبراج توحى بالبطش والطفيان ، بل على منظر القصر المنيف الذى لايزال حتى الآن وكأنه يدعو الزائرين إليه وهم مازالوا على مبعدة .

كذلك فإن مجموعة المباني لم تنقسم إلى قسمين : رسمي وخاص بالمعيشة على محور التخطيط ، لأن مثل هذا التقسيم كان يتعارض مع فكرة الانفتاح التى اعتنقها كل من داريوش وخشایارشا . وكان كبار رجال الدولة يرتفون في عيد النوروز^(٦٨) ذلك الدرج العريض منطلقين إلى ساحة القصر ، ثم يدلفون من بوابة خشایارشا بعد مرورهم بالحيوانات الحارسة (لوحة ١٠٥ ، ١٠٦) ليعبروا قاعة الاجتماعات التى أودع داريوش في أساسها (لوحة ١٠٧ أ ، ب) صندوقين قذا من الحجر يحتوى كل منهما على لوحين تذكاريين إحداهما فضية والأخرى ذهبية ، نقش عليهما نص باللغات الثلاث الفارسية القديمة والعلامية والبابلية ، وأقيم درجان ضخمان في الجانبين الشمالي والشرقي (لوحة ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣) يقودان إلى داخل القصر ، يتوسط كل منهما حراس ثمانية حول نقش ملكي من لوحين تمثلان انتصار قوى الخير على قوى الشر في صورة أسد يفتك بثور وحيد القرن (لوحة ١١٤ أ ، ب ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧) . ونقش على السطح الخارجى من سور الدرج مشهد موكب ممثلي الدول الخاضعة للامبراطورية (لوحة ١١٨ ، ١١٩) ، في حين نقش على السطح الداخلى صفان متقابلان من الحراس الفرس والميديين يمر بينهم الملك وكبار رجال الدولة (لوحات ١٢٠ أ ، ب ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤) . ومن المرجح أن الملك ورجال حاشيته كانوا يشاهدون موكب الشعوب الحاملة للجزية من المقصورة الملكية . ويعلو جدار سور القصر نقش يصور موكب الشعوب الثلاثة والعشرين^(٦٩) التابعة للامبراطورية . وتجمع هذه النقوش إلى جانب قيمتها الزخرفية قيمة إخبارية ، إذ تروى الوقائع والأحداث التى يشهدها ضيوف الملك للعامة من الناس العابرين بالمبنى .

فنشاهد في الصف العلوي أهل سوسه يحملون الخراب (لوحة ١٢٥) والعلاميين يحملون أقواسا وخناجر ولبؤة وشلبيا (لوحة ١٢٦ ، ١٢٧) والبارسيين يقدمون جملا ذا سنمين وجلد حيوان (لوحة ١٢٨) ، والسفديين أهل تركستان يقدمون أوعية زاهرة بالنفائس وجلد حيوان ، والبختاريين سكان سيستان يقدمون أوعية وجملا ذا سنمين (لوحة ١٢٩) ، والميديين يقدمون ثيابا وجوادا (لوحة ١٣٠ ، ١٣١) . ثم نرى في الصف الأوسط الأرمن يقدمون جوادا ووعاء (لوحة

(٦٨) هو عيد رأس السنة ، ونو بمعنى يوم وروز بمعنى جديد ، وهو أهم أعياد الديانة الزردية .

(٦٩) الواقع أنهم ثمانية وعشرون شعبا لم يظهر منها في النقوش غير ثلاثة وعشرون .

(١٣٢ ، ١٣٣) ، والبابليين يقدمون أوعية مليئة بالذهب والفضة وأقمشة وثورا (لوحة ١٣٤ ، ١٣٥) ، وأهل سيليسيا بآسيا الصغرى يقدمون أوعية وجلودا مذبوغة وثيابا وكيشين (لوحة ١٣٦) ، والسكوديين بأعطية رؤوسهم المدينة يقدمون جوادا وأساور ذهبية ولفافات أقمشة وسراويل [يحتمل أن يكونوا أهل طراقيا] (لوحة ١٣٧) ، والسكوديين الوافدين من قرب سمرقند يقدمون خنجرا وأساور وبلطات وجيادا (لوحة ١٣٨) ، والأشوريين يقدمون ثورا ودرعا وحرية (لوحة ١٣٩) . على حين نرى في الصف الأول الفينيقيين يقدمون أواني زهور ذهبية وأوعية وأسلحة ومركبة يجرها جوادان (لوحة ١٤٠ ، ١٤١) ، والكبادوكيين، بآسيا الصغرى يقدمون جوادا وأردية والليديين من سارديس يقدمون أوعية مليئة بالنفائس ولفافات الأقمشة (لوحة ١٤٣) ، والأراخوزيين قرب أفغانستان يقدمون أوعية وجملا ذا سنامين ، والهنود يتقدمهم أحد البراهمة (لوحة ١٤٤ ، ١٤٥) . وتمثل الزخارف المنقوشة من الداخل على جدران الدرج الطراقيين وأهل شرق مقدونيا يقدمون الدروع والحراب وجوادا (لوحة ١٤٦) ، والعرب يقدمون ثيابا وجملا وحيد السنام ، والأشوريين يقدمون درعا وحرية وثورا ، والصوماليين يقدمون عنزة جبلية ومركبة يجرها جوادان ، والأحباش يقدمون أنياب الفيل وزرافة .

وقد جاءت في نقوش الدرج العبارة التالية «أهورا مزدا رب الأرباب خالق السموات والأرضين . أنا خشايارشا ملك الملوك ، ملك الممالك ، ملك الشعوب المتعددة ، ملك هذه الأرض الفسيحة الممتدة ابن داريوش ملك الأخمينيين . كل ماحققته هنا وفي غير هذا المكان هو بمشيئة أهورا مزدا . ليت الآلهة تسبغ حمايتها على وعلى مملكتي وعلى كل ما أنجزته » .

وأغلب الظن أن الملك كان يتجه تحت مظلته مع الأشراف (لوحة ١٤٧) بعد انتهاء الموكب إلى قاعة ذات ثلاثة أبواب «تريبليون» بينما يقف الأشراف من الفرس على جانب من الدرج ، وأشراف الميديين على الجانب الآخر ، ثم يعبر الملك قاعة ذات أربعة أعمدة (لوحة ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢) .

وقد صورت النقوش على جانب سور الدرج الخدم وهم يحملون ألوان الطعام في الوليمة التي تقام في قصر داريوش (لوحة ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥) ، وموكب الملك والمدعوين متجهين إلى القاعة ذات الأبواب الثلاثة والملك متربع على عرش يحمله ممثلون لثمانية وعشرين شعبا من شعوب الامبراطورية (٧٠) ، وخلفه ولى عهده خشايارشا ، ويعلو العرش هودج يتجلى فيه الإله الأعظم «أهورا مزدا» (لوحة ١٥٦) ، ثم دخول الموكب قاعة العرش ذات الأعمدة المائة من الأبواب الملكية ، ومثول رؤساء الوفود مع بعض أفراد الحاشية بالباب الشمالي في انتظار الإذن لهم بالدخول لتقديم هداياهم الشمينية ، ويعلو البابين الشرقي والغربي نقش «البطل الملكي داريوش» الأعظم وهو يصرع حيوانا خياليا يرمز للظلام والأعداء ، وله رأس أسد وقرن ثور وحيد القرن وجناحا نسر وذيل عقرب قائما الأماميان

(٧٠) بلغ عدد شعوب الامبراطورية ثلاثين شعبا يستثنى منهم الفرس والميديين فلا يحملون العرش مع غيرهم من الشعوب المغلوبة .

والخلفيان مخلبا نسر . وقد ظهر داريوش وهو يقتل الحيوان بذراعه اليمنى بينما بدا في اللوحة المقابلة له يصصره بذراعه اليسرى رمزا لقوة ساعديه وكأنه يريد بذلك إلقاء الرعب في نفوس الوفود التي تعود بعد تقديم الهدايا خارجة من بوابة خشايارشا (لوحة ١٥٧) .

واعتماد علماء الآثار إطلاق اسم «الأبادانا» على القاعة ذات المداخل الثلاثة — والتي كان داريوش يطل من شرفتها رافعا يده تحية لرماة السهام الذين كانوا يضمون أيديهم . إلى اقواهم علامة التقديس والولاء — كما أطلقوا اسم «قاعة العرش» على بهو الأعمدة الكبير ذي الأعمدة المائة المشيدة إلى الشرق من فناء القصر .

وخلال العهد التالي لداريوش اكتشف أردشير الأول أنه لا يستطيع فرض المزيد من الجزية على الشعوب الخاضعة له بعد ما خرجت عليه مصر وسوريا وکلدانيا وسوسه بل وفارس نفسها ، فلجأ إلى أنتهاب شعبه نفسه بفرض سائر أنواع الضرائب ليشتري خدمات اليونانيين والسكوذيين بالمال . ونجد قاعة العرش التي شيدها أردشير الأول إلى الشرق من الفناء بالقرب من خزائن الكنوز التي سلبها من الشعوب ، مزدانة بنقش للملك مرتديا ثياب أهورا مزدا يتقبل الطاعة والولاء من أفراد حاشيته وهم يحرقون له البخور . ونشهد في نقشين بارزين العرش يرفعه صفوف عدة من الرجال ، يمثل كل منهم ولاية من الولايات التابعة لفارس بينما يتصاعد البخور من مبخرتين كبيرتين أمام ملك الملوك مثل تلك المباخر التي نجدتها تحت عرش الإله . وتصور نقوش أبواب القاعة الشمالية الملك جالسا أمام هيكل النار المقدسة ، بينما يقف مدير المراسم ومعه معاونه الذي يتسلم خراج الشعوب المختلفة ، ويحيط به حراس مسلحون ينقلون الهدايا الثمينة إلى الخزائن الملكية (لوحة ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠) .

على هذا النحو انبرى الفنان الفارسي يقدم للعالم صورة لعظمة تلك الامبراطورية الفارسية برعاياها الخاضعين لسيطرتها ، الذين يبلغون مئات الألوف ، فلجأ إلى النقش الخفيف البروز الذي زخرف به القصور وعكس من خلاله روعة البلاط الفارسي وجلاله والبذخ الذي كان يعيش فيه ملوكهم . وإذا كان الملوك الأشوريون قد أحاطوا أنفسهم بما أحبوا أن يحيط بهم من مشاهد الممجدية الوحشية مثل مشهد مأدبة آشور بانيبال وزوجته حيث تدلّت أمامهما رأس ملك العيلاميين المهزوم ، ومشاهد الأكوام الهائلة من رؤوس الأعداء المفصولة عن رقابها وقد عكف الكتبة على إحصائها ، وأجساد الأعداء وقد نفذت في أدبارها الخوازيق فوق خلفية من المناظر الطبيعية ، ومثل المشاهد التي يعاينونها تحذيرا للأمم من المصير الذي ينتظرها إذا تمردت ، ومشاهد المعارك الحربية التي تترك الأجساد ممزقة ملطخة بالدم في وحشية ، وأخيرا مشاهد الصيد الناطقة بشجاعة الملك ، فإن الفرس لم يلجأوا إلى هذه الوحشية وإنما زينتوا حاجز الدرج وجدران القصور بأفاريز زخرفية ضخمة كان موضوعها المختار هو الوليمة التي يحتشد فيها رجال البلاط حول الملك بينما يتقدم نحوه صف طويل من حاملي الجزية .

وقد وفق الفنان الفارسي في بث الحياة في هذه اللوحات الخلابية من خلال تنوع الشعوب والجزية المقدمة ، فبرزت تلك المحاولة المتواضعة التي ظهرت على المسلة السوداء للملك شلمنصر بمرود ، إذ

نرى الشخصوس متشابكة الأيدي يلتفت أحدهم إلى من خلفه يحدثه ، ويضع آخر يده على كتف من يتقدمه ، وإن أحس المشاهد في النهاية بشيء من الإرهاق والملل في تتبع هذه المشاهد التي لاتفتأ تتكرر في كل القصور ، بل هي تتكرر أحيانا عدة مرات فوق جدران القصر نفسه ، وهو النهج ذاته الذى اتبع فيما بعد في تمثيل مشهد ميلاد المسيح وصلبه فوق الكاتدرائيات الأوروبية . لقد كان الهدف الأكبر للفنان الأخميني هو تقديم إفريز زخرفي ضخم متماثل ، يضم موكبا من تماثيل حجرية ذات وضعات مجانبة ومنبثقة من الجدران .

ولقد أعد الأثريون رسما يبين مواقع المباني المختلفة التي أقامها داريوش وخلفاؤه في مدينة پرسپوليس (لوحات ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣) فإذا هي :

- ١ — الدرج الرئيسي الذى يؤكد الطابع السلمى للمدينة .
- ٢ — بوابة خشايارشا (بوابة جميع البلاد) .
- ٣ — طريق الموكب .
- ٤ — الدرج الشمالى للإيوان «أبادانا» .
- ٥ — الإيوان «أبادانا» .
- ٦ — الدرج الشرقى للإيوان «أبادانا» .
- ٧ — قاعة الأعمدة الثلاثة .
- ٨ — قصر داريوش المخصص للولائم الرسمية .
- ٩ — قصر خشايارشا المخصص للولائم الرسمية .
- ١٠ — بهو الأعمدة المائة أو قاعة العرش .
- ١١ — بوابة لم تكتمل .
- ١٢ — الشكنات العسكرية .
- ١٣ — الشكنات العسكرية .
- ١٤ — الشكنات العسكرية .
- ١٥ — بهو الأعمدة المائة (الجزء الثالث من الخزانة الملكية) .
- ١٦ — بهو الأعمدة التسعة والتسعين (الجزء الأوسط للخزانة التي أقامها داريوش لتكون قاعة عرش مؤقتة) .
- ١٧ — مخازن الخزانة الملكية .
- ١٨ — الواجهة الجنوبية للهضبة المطلة على السهل تتوسطها المقصورة الملكية .
- ١٩ — المقصورة الملكية .

ومن المعروف أن الأخمينيين قد عهدوا إلى اليونانيين والليديين بنحت الأعمدة — كما يروى نص داريوش — غير أن الاختلاف بين العمود الأخميني والعمود الإغريقي الذى لم يصل إلى ارتفاع العمود

الأخميني ولم ينحت له تاج مركب من حيوانات ، يجعلنا نعتقد أن اليونانيين اللبيين لم يكونوا غير عمال منفذين لأعمال قام الفرس بإعداد تفاصيلها الدقيقة رغبة في احتفاظهم لأنفسهم بحرية التعبير . ولم تكن الأعمدة دائما من الحجر بل كانت تتخذ في كثير من الأحوال من الخشب المغطى بطبقة من الجص المطلي باللون مشرق ، بيضاء وزرقاء وحمراء (لوحة ١٦٤) .

وكانت البوابة الرئيسية ذات مسقط مربع على غرار بوابة باسارجاديه ، ويرتكز سقف قاعتها الداخلية على أربعة أعمدة ، ويحرس مدخلين من مداخلها زوجان من الثيران على نحو ما كان متبعاً في آشور ، بينما ازدان الطنّف العلوي بين الأعمدة بزخارف منقولة نقلا دقيقا من الزخارف المصرية (لوحة ١٦٥ ، ١٦٦ أ ، ب) .

وعلى حين شُيّدت مقصورة الملك من الحجر شُيّدت بقية المباني الأخرى من الطوب اللبن ، وفتحات الأبواب والنوافذ والكوات من الحجر المنحوت سواء في كتلة حجرية واحدة أو بتجميع كتل ثلاث أو أربع بعضها مع بعض . وترتب على ذلك أن اختفت جدران قصر داريوش المبنية بالطوب اللبن بينما بقيت في مكانها حتى اليوم الأبواب الحجرية وإطارات النوافذ ، تشهد في صمت على المجد الغابر المندثر . وإذا كانت أغلب عمائر پرسپوليس قد تهدمت فإن زخارفها الرائعة ظلت مدفونة تحت الأطلال فخلصت بذلك من أيدي الغزاة ومن صروف الدهر .

وإذا كان الأخمينيون قد أولوا زخارف النقش الخفيف البروز عناية خاصة فإنهم لم يهتموا بالنحت الجسّم إلّا في تيجان الأعمدة ، ولهذا لم يتركوا لنا سوى نماذج قليلة من فن النحت سنعرض لها فيما بعد . وقد لجأوا إلى أسلوبيين في النقش الخفيف البروز أحدهما اعتبار الكتلة الحجرية كلا مستقلا بذاته ، وثانيهما استخدام عنصر متكرر يشكل تكوينا شاملا «پانوراميا» كبيرا ناشئا عن التجاوب بين العديد من العناصر المعدّة من قبل . والأمر الجدير بالملاحظة أن الأخمينيين قد حاكوا الآشوريين محاكاة صريحة وبالغوا في ذلك حتى باتوا عاجزين عن التغلب على الرتابة المثيرة للملل ، وتماحوا في هذا التكرار اللا نهائي للموضوع نفسه باعتباره نشيدا يخلّد مآثر الملك وانتصاراته التي حققها في ميدان الحرب ، وإن حرصوا على تصوير مواكب دافعي الجزية الزافدين من ثمانية وعشرين دولة مختلفة وكأن هذه الشعوب تنزل عنها وتقدمها بمحض إرادتها وعن طيب خاطر منها إثباتا لتعلقها الشديد بملكها وتعبيرا عن ولائها له ، فيبدو الملك على الدوام مرحبا بمن يمثلون بين يديه ولكن في تحفظ ووقار . وإذا كنا نرى بعض أعضاء الوفود ينحنون أمام داريوش ، فقد كان ذلك عن رهبة من جنود الحرس الذين كانوا يقفون متحذرين للتدخل عند أبسط إشارة . وكانت حراسة قصور پرسپوليس ، شبيهة بحراسة قصور آشور ، بيد أن الأخمينيين قد استبدعوا الجنى واكتفوا بعدد قليل من تماثيل بولبول في الخارج رمز أهورا — مازدا ، ونحتوا فرقة «الخالدين» مكونة من عشرة آلاف من الجنود الحرس الامبراطوري كما مرّ بنا .

ومن العسر إنكار تأثر الأخمينيين بالأفكار الآشورية والبابلية في مجال الزخرفة المعمارية . فالنقش الذي يصور رجالا يحملون العرش منقول عن آشور ، شأنه في ذلك شأن البطل الذي يُخضع شبلا

بمساعده الأيمن (لوحة ١٦٧) الذى يذكرنا بالنقش الأشوري الذى يصور منظرا لجلحامش ممسكا بالشبل في خرصاباد . كذلك فإن مواكب دافعي الجزية منقولة عن قصر سرجون الأكدي ، غير أن التقنية مختلفة إذ تتجلى الرقة والعناية بالتشكيل ، والجهد الكبير في إضفاء الحيوية على الملابس بطياتها وتموجاتها ، على غير ما هو معهود في أثواب الآشوريين ، مما يوحي بتأثرهم بالغرب . وقد حرص داريوش على أن يكشف في ميثاقه عن أن النحاتين كانوا آيونيين وليديين من سارديس ، وأنهم قد تفوقوا على الفرس والميديين في إضفاء الإحساس بنسمة الريح المتموجة فوق سطح الحجر ، وإن كانوا لم يتدعوا جديدا فقد استنسخوا تقنية الثياب المنسدلة ذات الطيات شاهدا على الحضارة المرفهة التي حرصوا على التأكيد بأنهم أصحابها . كذلك اقتبس الأحمينيون عن الإغريق الملابس الفضفاضة التي تحرّكها النسائم . وتبرز من بين الوجوه الأحمينية المتشابهة في وضعاتها وقسماتها وجوه أخرى تنقلنا إلى عالم الغرب ، وهو مانجده في أشكال خدم قصر داريوش أو خشايارشا ذوى الوجوه المرد المسكين بقنية عطر في يد وممنشفة مطوية في اليد الأخرى (لوحة ١٦٨) ، فما أبعدهم عن « أغوات » الآشوريين الشبان المكتنزين لحما الذين أشار إليهم سفر دانيال حين وصف شبان بلاط بابل قائلا : « وعند نهاية الأيام العشرة ظهرت مناظرهم أحسن وأثقل لحما من كل الفتيان الآكلين من أطايب الملك »^(٧١) ، فخدم برسيبوليس ممشوقو القوام ، وأشبه بالفتيان الإغريق ، ولولا الثياب وغطاء الرأس لما ظن أحد أنهم من سكان الهضاب الإيرانية .

على أن فن النقش البارز الأحميني قد حافظ في مختلف القرون على أساليبه الفنية حتى رُمى بالجمود وقصوره في مجال التعبير التشكيلي وعجزه عن الإحياء بالبعد الثالث ، وعن تنسيق المجموعات التي تتألف منها المواكب ، إلا أنه كان على الرغم من ذلك يتفق وعظمة القصور التي أقامها داريوش وخلفاؤه ، والتي تعد صورة صادقة للروح الفارسية الرفيعة . فلم يعن بالمشاهد الدموية كتلك التي ظهرت في بعض لوحات الفن الآشوري ، كما لم تظهر في المواقع الأثرية لوحات صغيرة تمثل حياة الأسرة كتلك التي تصور الملوك الآراميين الذين حكموا شمال سوريا .

وإذ كانت سوسة على مقربة من بابل فقد كانت أقرب شبرا بمدن بلاد الرافدين منها بمدن الأحمينيين . وكان الاختلاف بين سوسة وبرسيبوليس واضحا غير أنه لم ينطو على تناقض ما ، إذ كانت تسودها حضارة واحدة وفن واحد وإن كان أثر البابليين على سوسة أقوى منه على برسيبوليس ، وهو أمر واضح في مجال المعمار والزخرفة . ومانكاد نلقي نظرة على الأبنية الثلاثة المتجاورة في قصر سوسة الممتدة على محور واحد يصل بين الشرق والغرب حتى نستحضر في أذهاننا القصور البابلية . أما الجديد الذى يقدمه الفرس فهو بهو الأعمدة والأروقة الخارجية وتيجان الأعمدة ذات الوجهين ، وهى كما قدمت أحمينية أصيلة .

وإذا كانت بريسبوليس قد لجأت إلى تقنية بابل في الزخرفة بلوحات الآجر المزجج ولكن في حدود ضيقة أشد الضيق ، بينما مضت تتوسع في النحت البارز على الحجر ، فإن سوسه قد استخدمت النحت البارز في حالات نادرة وغطت جدرانها بزخارف الآجر المزجج على نحو الطراز البابلي الحديث . ولو أن أسودها قد حلت محل تلك التي كانت تزين طريق المواكب أو قاعة نبوخذ نصر في بابل قبل ذلك بمئتي سنة لما أحسنا فارقا ما ، إذ كانت ثيران سوسه نسخة من تلك التي كانت تزين قلعتي بوابة عشتار باستثناء الأجنحة .

وكانت ألوان الطنائس تتفق وألوان اللوحات ، التي تغلب عليها الألوان الصفراء والخضراء والزرقاء والبرتقالية والذهبية . وتأيدا لهذا تحكي بداية سفر «استر» قصة حفل أقيم في فناء حديقة قصر سوسه : «وعند انقضاء هذه الأيام عمل الملك لجميع الشعب الموجودين في شوش من الكبير إلى الصغير وليلة سبعة أيام في دار جنة قصر الملك ، بأنسجة بيضاء وخضراء واسمانجونية معلقة بجبال من بزّ وأرجون في حلقات من فضة وأعمدة من رخام وأسرة من ذهب وفضة على مجزّع من بهت ومرمر ودرّ ورخام أسود» (٧٢) .

ولأول مرة يبدو أن الدين لم يكن مصدر الإلهام الوحيد في الفنون . والمعروف أن الآشوريين كانوا لا يعنون بإبراز قسمات آلهتهم العظمية في نقوش قصورهم مع أنها كانت عامرة بصور الكائنات السماوية ، في حين عزف البابليون الجلد عن تصوير الآلهة والكائنات السماوية معا مكتفين بالحيوانات الرمزية المنتسبة إلى آلهتهم . لقد تضاعف التصوير الديني عند الآخمينيين إلى حد بعيد واستعار بعض الأشكال الآشورية كالقرص المجتّح ، وإن جعل فوقه أحيانا الجذع الإلهي لأهورا — مزدا . وظهرت لوحات التصوير الديني النادرة في القصور وعلى واجهات المقابر المنحوتة في الصخر مثل مقبرة نقش — رسم (لوحة ١٦٩) . وكان عزوف الآخمينيين عن بناء المعابد وإقامتهم للشعائر الدينية في العراء أمام بيوت النار سببا في اختفاء كل من فني نحت التماثيل والتصوير الديني . وأغلب الظن أنهم لم يقيموا تماثيل لآلهتهم ، وأنهم لم يفكروا في نحت تماثيل قط ، فلم يعرف على أي تماثيل يمكن أن ينسب إليهم ، على الرغم مما ذكره بلوتارخوس عن تحطيم جنود الإسكندر لتماثيل كبير لخشايارشا بمدينة بريسبوليس . إلا أنه قد كشف مع ذلك عن بعض التماثيل الصغيرة ، مثل التمثال الصغير المصنوع من عجينة اللازورد والذي وجد بتخت جمشيد ولعله يصور خشايارشا أيام شبابه يتواجه على شكل الحصن المستن (لوحة ١٧٠) .

ولسنا نجد سببا لإحجام الفنانين عن نحت التماثيل وهم الذين لم يكتفوا بنحت أفاريز من النقش البارز تعدّى طولها مئات الأمتار بل برعوا أيضا في تجسيد الثيران المكونة لتيجان أعمدة القاعات واستخلصوها بمهارة من الكتل الضخمة التي قنّوها منها . ولعل سر إحجامهم عن نحت التماثيل هو عزوفهم عن تجسيد الإنسان ، وهو أمر يدعو إلى الحيرة نظرا لما نلمسه من قدرة مثاليهم ومهارتهم التي

تجلّت في إبراز الطابع الشخصي في الرأس الحجري الذي عمر عليه في منف (لوحة ١٧١) ، وفي رقة
تعبير ملامح تمثال أحد الأمراء الذي يقلب على الظن أنه «ارسام» حفيد داريوش وحاكم مصر
(لوحة ١٧٢) ، وفي إضفاء سمات النبل والمثالية على الرأس الصغيرة لخشايارشا المنحوتة من حجر
اللازورد (لوحة ١٧٠) ، وفي جمال تماثيل كنز جيحون العديدة التي يقدم لنا أحدها (لوحة ١٧٣)
فكرة متكاملة عن القواعد التي كان يستخدمها النحاتون في أنحاء الإمبراطورية من إضفاء شكل
أسطواني على شعر الرأس وربط قمته بشريط وتصفيقه حول الأذنين وتهدّل أطراف الشارب على شعر
اللحية المربعة الشكل ، ومراعاة الملامح المميزة للجنس الفارسي كضيق الجبهة وتقوّس الحاجبين واتساع
العيون اللوزية الشكل واستقامة الأنف الطويل .

ومع رواج التجارة الدولية واستخدام الطرق البرية والبحرية أخذ الأحمينيون يجذبون النحاتين
المصريين إلى بلادهم ويستخدمون بعضاً منهم في تجميل قصورهم الملكية ، فلقد بعث الأمير ارسام حين
اتجه إلى سوسه في أجازة إلى «نهور» نائبه في مصر يستحثه فيها على بذل العطايا للفنان المصري ولنساء
بيته حتى يقوم بنحت تمثال لفارس على ظهر جواده وحمله إليه سريعاً .

وقد عمر أخيراً على رأس بالغ الجمال احتفظ به في متحف اللوفر ، في نحتة دقة تكشف عن مقدرة
الأحمينيين الفائقة في النحت . ففي هذا الوجه قوة تعبيرية رائعة نلمس من خلالها اعتزازاً وزهوا وثقة
بالنفس ، وتعلو الشفتين ابتسامة متحفظة يخفي الشارب جزءاً منها ، وكأنما قيد صاحبها انطلاقتها لتوامم
وقاره ورفعته مكانته حتى ليحس المرء أنها رأس أحد الملوك (لوحة ١٧٤ ، ١٧٥) . وثمة رأيان بصدد
نسبة هذا الرأس ، فعلى حين يرجّح البعض أنه رأس أحميني يعتقد البعض الآخر أنه رأس ميدي . ولو أننا
عقدنا المقارنة بين هذا الرأس ولوحات النقش البارز الموثوق بأنها أحمينية لما انتهينا إلى رأى قاطع ، أما إذا
اتجهنا إلى نسبته للفترة الميديّة التي سبقت فترة حكم قورش وداريوش وخشايارشا وأردشير لما طال
التردد في رده إما إلى الملك سيالكساريس بن قشثاريثي الميدي قاهر نينوي أو إلى أستياجوس «ازدهاك»
آخر ملوك الميديين الذي هزمه قورش . وهو في الحق اختيار عسير ، فخطوط هذا الوجه الجليل البديع
الذي قام بنحته فنان سيقى مجهولاً إلى الأبد تشي بأنه رأس أحد هذين الملكين .

وقد أثبت الأحمينيون إلى جانب تفوقهم في الفن المعماري وهيامهم بالزخارف الواسعة النطاق ،
براعتهم في الأعمال التي تتطلب إلى جانب النوق الرفيع الدقة التامة ، أى الفن المتّسم بالإبداع المُفرط
في التكلفة . فمضى النحت الدقيق عند الأحمينيين على نهج التقاليد البابلية ، وإن كانت الموضوعات التي
طرقها بصفة عامة قليلة ورمزية . ومن الغريب أنهم تناولوا في هذا المجال موضوعات كبرى لاتطرقها غير
الزخرفة المعمارية مثل موضوع البطل وهو يصارع حيواناً أسطورياً أو يُخضع أسدين مزوّدين بقرون .
ونجد دلائل التأثير الأشوري واضحة في خاتم داريوش الأسطواني الذي يمثل الملك فوق مركبته يطارد
أسداً (لوحة ١٧٦) ، وفي خاتم آخر يمثل اثنين من الرماة يرفعان القرص المنحني ، إلا أنهما جامدان
يفتقران إلى الانطلاقة الأشورية (لوحة ١٧٦ ، ١٧٧) .

ويبدو أن ملوك الأخمينيين ، كانوا لا يتحلقون بالحلى كما يتبين ذلك من النقوش على عكس ما كان يفعل ملوك آشور . غير أنه قد عُثر في مقبرة سليمة بسوسة على مجموعة متناسقة من الحلى معروفة التاريخ تضم إلى جانب الأقراط والقلائد العادية ذات الدلايات عقد من الذهب فريد في نوعه ، فهو مكون من حلين مجولين متداخلين أحدهما في الآخر مثبتين بواسطة مشبك . وينتهي كل طرف منهما برأس أسد مطعم بدقة متناهية ، فالوجنتان واللبد من الفيروز ، والقلم مغشى باللأزورد ، والعينان مرصعتان بالصدف (لوحة ١٧٨) . وهكذا يتجلى بوضوح ولهم المفرط بتعدد الألوان . ولم تكن الدقة في التنفيذ امتيازاً مقصوراً على حلى الملوك وحدها بل شاعت هذه الدقة في كافة الصناعات المعدنية .

وانفسح المجال أمام فن نحت الحيوانات على المعادن الذى يحتاج إلى دقة إحساس وقوة ملاحظة . وإذا كانت النماذج في هذا الصدد نادرة فذلك لأن المعادن كانت أهم مادة تتعرض للسلب والنهب . وقديما باع الآشوريون التماثيل التى انتزعوها من المدن المهزومة ، ونقل البابليون الجدد نحاس معبد القدس وبرونز الأعمدة إلى عاصمتهم بين الغنائم الأخرى .

ولقد زحم الملوك الأخمينيون قصورهم بكنوز لاحصر لها ، ويروى بلوتارخوس أن الإغريق استخدموا عشرة آلاف بغل وخمسمائة جمل حين نبهوا پرسىبوليس ، وقد حملوا من سوسه وجدها حوالي تسعة وأربعين ألف تالنت من الذهب والفضة وهو ما يعادل الآن ملايين الجنيهات .

وقد خلقت إيران كثرة من القطع الفنية النحوية وخاصة من الحلى والكؤوس المصنوعة من معادن ثمينة . وتتجلى الدقة والمهارة الفنية في الأساور وآذان الكؤوس والحيوانات (لوحة ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢) . ولعل أروع ما خلفه لنا الفن الإيراني هو تلك الكأس الذهبية التى نقش عليها أسد مجنح تقليدي الطابع (لوحة ١٨٣) ، وهى دقيقة القاعدة والفوهة تحتضنها تلافيف متسقة بارزة تبدأ من قاعدتها إلى فوهتها حيث تتسع تلافيفها العليا لرقوش من غمار الصنوبر والمراوح النخيلية . وتميل قاعدتها لتتصل بجسم الأسد القابع بين يدي الكأس على أماميته محتضنا الكأس بجناحيه ، مزجراً فاغراً فمه ، وغطت لبدته رقبته إلى صدره ، وتميز ريش جناحيه بالترجج من الغلظة والكثافة إلى الدقة والخفة وكأنه ثلاثة صفوف ، وأحيط وجهه بدائرة من رقوش كالأصابع ، وملأت صدغيه وأنفه التجاعيد واستدارت أذناه .

وكانت سنة الكثرة من بلاد الامبراطورية الفارسية أن تهدى في «أعياد پرسىبوليس» أواني معدنية مشكّلة على هيئة الحيوان وفق ما تمليه التقاليد الإيرانية القديمة . وكانت الحيوانات تصور على الكؤوس يواجه بعضها بعضاً ، إشارة إلى رعايتها لما في تلك الكؤوس . ومن حول تلك الحيوانات كانت ترسم الزخارف المكوّنة من وحدات نباتية في أشكال هندسية . وفي متحف اللوفر كأس من البرونز نقش عليها مشهد لقنص النعام ، تتميز المطاردة فيه بالحيوية النادرة إذ يشترك فيها أحد القناصة راكباً جملاً (لوحة ١٨٤) .

وهكذا أثبت الأحمينيون مهارتهم في صياغة المعادن وبرهنوا على أنهم أصحاب ذوق رفيع . وكانت أواني المائدة الملكية جديرة بملكهم الذى كانوا يعدون العالم كله قد اتسع له ، تشهد على ذلك الصحاف الفضية ذات القاعدة المحوّرة على شكل النصف الأمامي لتيس أو وعل .

وثمة تمثال فريد يعد آية من آيات الرهافة والرشاقة والجمال لوعل من الفضة مطعم بالذهب ، يقفز في رشاقة وقد اعتمد قائمائه الخلفيان على حلية مروحة تخيلية تتوّج قناعا لسيلينوس المضمور إله سكان مقاطعة فرجييا ومرتبى باكخوس الذى عدّه الأساطير الإغريقية مهرج الأولمپيوس (لوحة ١٨٥) .

وعرفت إيران صناعة الزجاج الذى صنعت منه خوزستان « عيلام » أواني عديدة في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، وتشير إحدى مسرحيات أرسطوفانيس إلى تناول سفراء أثينا في بلاد الفرس نبيدا صافيا حلوا في ككوس من الزجاج والذهب .

كذلك احتلت صناعة البرونز مكانه كبيرة في صناعة الأثاث والتماثيل الصغيرة . ومن أجل القطع البرونزية تمثال الأسد الراقد الذى كان يستخدم صنجة ميزان لوجود حلقة في ظهره (لوحة ١٨٦) ، وكانت الموازين على جانب كبير من الأهمية في الحياة الاقتصادية للإيرانيين ، فالميزان رمز العدالة . والملك في العقيدة الإيرانية ظل للإله ولعدالته ، لذا يطلق على لسان الميزان اسم « الملكى » و « العادل » . وكما أن ثمة موازين ومكاييل زائفة ، كذلك كان ثمة أمراء جائرون ولصوص موازين ينالون جزاءهم بإرسالهم إلى أعماق الجحيم حيث يتولى أهرمين بنفسه عقابهم . وقد اتخذت صنجات الموازين المصنوعة من الديوريت والتي كشف عنها في سوسه وسومر (٢٤٥٠ - ٢٥٣٠ ق.م) شكل البط الراقد ، وهو رمز لسطح الماء الراكد ، وكذلك لكل ماهو مستو ولكل ماهو متوازن .

واتخذ الإيرانيون غزاة الهضبة في النصف الثاني من الألف الثاني رمزا جديدا هو الأسد الراقد ، بأحجام مختلفة مصنوعة من البرونز وفي أحيان قليلة من الحديد ، ولعل اختيار الإيرانيين للأسد يعود إلى أن المساواة عندهم كانت تعني العدالة التي تجسدها الملكية . وكانت كلمة شاه الإيرانية تعني في مبدأ الأمر الأسد والصيد والمحارب ، ويقول هيرودوت إن كلمتى خشايارشا وأردشير في لغة الفرس أيامه كانت تعني المحارب والمحارب الأعظم على التوالي . وكانت الصنجات التي على شكل الأسود تصنع خلال القرن التاسع ق.م بطريقة بدائية ، ثم تطور الفن الإيراني في تشكيل الكائنات الحية ، فوجدنا في القرن الرابع قبل الميلاد صنجات موازين على شكل أسود تنفق والقواعد الكلاسيكية ، مثل الصنجة التي نعرض لها هنا التي عثر عليها بمسنلو والموجودة بمتحف اللوفر . وتبيّن العناية التي كان يوليها الفنانون لصناعة هذه الصنجات على شكل الأسد من أصغرها إلى أكبرها حجما مدى اهتمام الأحمينيين بالموازين والمكاييل ، إذ كانوا يعتقدون أنهم يعززون عرشهم حين يفرضون قواعد الدين الفارسي على التجارة . وسار الساسانيون على النهج نفسه ، فخلال الرحلة التي قام بها أرد - فيراز إلى العالم الآخر شاهد في أعماق الجحيم شقيّا يتعرض لعقاب أليم ، ولما سأل عن الخطيئة التي ارتكبها في حياته واستحق

عنها هذا العقاب أجابه الملكان الحارسان سراهوشا وأدهور أنه قد ارتكب جريمة ضد الإله ميترا بأن دلس على المؤمنين فطُف في الكيل والميزان .

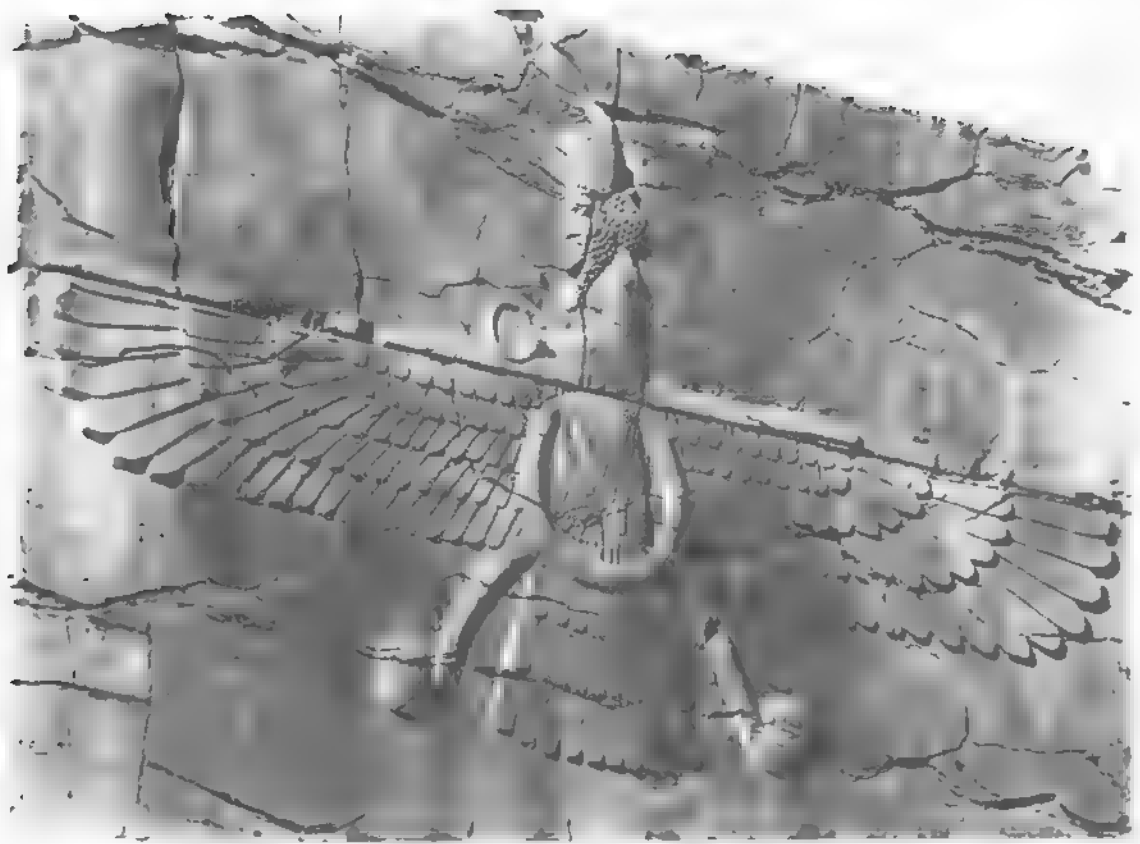
كذلك أولع الأخمينيون باللوحات الصغيرة التي كانت تثبت في الملابس ، وهي اللوحات التي كان يقصر أهل ماين النهرين استخدامها على تزيين ثياب الآلهة فاستوردوا بعضها المصنوع من العاج من مصر واليونان وآسيا الصغرى . كما أتاح فن الحفر الدقيق نقل الرمزية الشرقية من المستوى الديني إلى المستوى الدنيوي ، فرى الملك ممتطيا ظهر أسد ممسكا بالقوس في يد وبسهام ثلاثة في اليد الأخرى . وما من شك في أن هذا المشهد مستوحى من صور الآلهة الشرقية القديمة ، وكذلك كان القوس علامة للسلطان الملكي فراه ممثلا في نقوش بيستون^(٧٣) ونقش رستم . وفي جميع هذه المنجزات نلاحظ أن الفنان قد استوحى تكوينات المشاهد من الفن القديم — الذي يجهل البعد الثالث — وكثيرا ما كان الموضوع الرئيسي يصور إلها أو مذبحا أو ملكا ، يحيطه الفنان بما يملأ المساحة الخالية كي يبعث فيها نوعا من التوازن . وحتى في مشاهد الحرب بين الميديين والسكوديين نراه يخضع لهذه القاعدة ، ولكي يوحى لنا الفنان أننا بصدد منظر طبيعي يصور شجرة منعزلة من النخيل لا صلة لها بالموضوع . ولعل تقنية الحفر الدقيق على الحجر هي التي تكشف لنا عن جهود الفنان الإيراني في التعبير عن الحركة ومحاولة الإيحاء بالبعد الثالث ، غير أن عدم الترابط الداخلي بين العناصر المكونة للموضوع وبعده صور الأشخاص والحيوانات عن الواقعية يكاد يوحى بأنها من إنتاج فنانين من فارس كانوا يستلهمون الفن الإغريقي . وما من شك في أن الفن الفارسي لم يكن خالصا تماما وأنه كثيرا ما استوعب هذه العناصر وأحاطها إلى عناصر تحمل بصماته الخاصة به .

لقد تركزت في فارس مختلف أنواع النشاط الإنساني كله ، ففي عام ٥١٢ أمر داريوش القبطان سكيلاكس [من كاريا بآسيا الصغرى] أن يحرق صوب نهر السند مفتتحا خط الملاحة بين فارس ومصر . وكان الطبيب اشتيسياس اليوناني يعيش في بلاط داريوش الثاني ، كما كان تليفانييس من فوكايا يعمل لحساب ملك الملوك ، وهو ما يفسر تسلسل التأثيرات الإغريقية إلى فارس التي لم تكف عن استخدام الأيدي العاملة الأجنبية . وقد اتصل اللقاء بين كافة مناطق الامبراطورية المختلفة والدول المجاورة ، ومضى السفراء والعلماء والفنانون يتجولون من بلد إلى آخر فذاعت شهرة الشرق في العالم كله يمثلهم الفرس ، حتى وفد الإغريق للحصول على المعارف العلمية لبابل القديمة فكانوا يتلقونها في حلقات خاصة ، غير أنه كثيرا ما أدى هذا التبادل إلى صراعات حادة ، وقيل إن فيثاغورس كان يرتدي غطاء الرأس الذي كان يرتديه طلاب المعرفة .

وقد انتعشت التجارة باستخدام «الداريك» تلك العملة الفارسية الذهبية التي سميت باسم داريوش ، ودعمتها المصارف الكبرى التي أسسها موراشو وأبناؤه في بابل . وامتد الطريق العظيم العريق

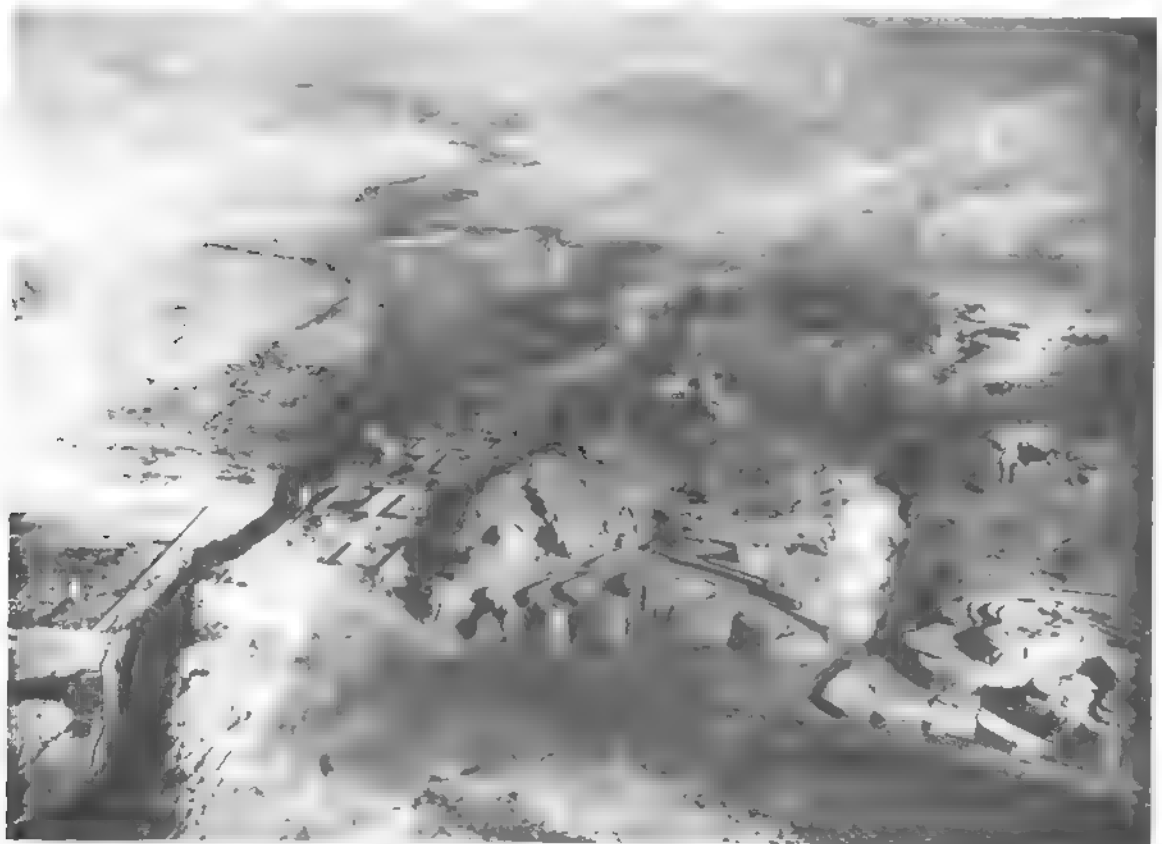
المسمى بسميراميس صوب سوسه ، وأقيمت على مسافات متساوية من هذا الطريق نصب أثرية لتخليد ذكرى ملك الملوك ، مثل صخرة ييستون التي لاشك أن تسلقها قد تطلب شجاعة نادرة من النحاتين كي يتسنى لهم حفر نقوشهم البارزة تمجيدا لداريوش وتسجيل خطابه الذي ألقاه من فوق العرش باللغات البابلية والعلامية والفارسية . وكان لاستخدام الأحمينيين للغتين آخرين بالإضافة إلى الفارسية لتيسير التعامل مع رعايا الامبراطورية الفضل في اكتشاف العلماء الكتابة المسمارية بمعاونة إهليلج مصري فوق قنينة زيت مصرية ظهر عليها اسم خشايارشا . ونستطيع أن نتبين تسلسل التأثير الفارسي [المبدي] إلى بابل من إقامة نبوخذ نصر الثاني البابلي الحدائق المعلقة لإرضاء زوجته أميتيس حفيدة أستياجوس ، وكانت الحدائق جزءا لا يتجزأ من القصور الأحمينية ، تلك الحدائق التي بقيت حتى اليوم فخر إيران وسحرها ، كذلك سميت المباني في بابل «أبادانا»^(٧٤) ، كما تكشف أطلال قصر في صيدا — التي كانت وقتذاك إحدى العواصم الفارسية — احترق خلال تمرد أحد الولاة ، عن تغلغل الطراز الفارسي في جميع المجالات الفنية سواء في الثياب أو العمارة .

(٧٤) بمعنى الوفرة والرخاء هنا .



لوحة ٩٤ تحت جمشيد «برسيوليس» البوابة الشرقية للتريلون . شارة أهورا مردا على الباب الشرقي لقاعة العرش . باذن من
معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .

لوحة ٩٥ برسيوليس . مظهر عام من الجو لتخت جمشيد . باذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .





لوحة ٩٦ برسيبوليس . العمود الشمالي من بهو أعمدة خشايارشا .

لوحة ٩٧ برسيبوليس . قاعة المائة عمود من عهد داريوش .





لوحة ١٩٨، ب. برسيبوليس . تفصيل من تاج عمود . نور برأس رجل . القرن ٥ ق.م . بإذن من معهد الدراسات الشرقية
جامعة شيكاغو .



لوحة ٩٩ برسيبوليس . تاج عمود
على شكل عقاب . تصوير المؤلف



لوحة ١٠٠ أ برسيبوليس . تاج
عمود على شكل أسد . تصوير
كاتب هذه السطور .



لوحة ١٠٠ ب برسيبوليس . تاج
عمود على شكل أسد . تصوير
كاتب هذه السطور .



لوحة ١٠٣ سوسه . رأس ثور بيرين
تاج عمود . القرن ٤ ق.م . يادى من
متحف اللوفر .



لوحة ١٠٢ برسيوليس . أعمدة
ذات تيجان مختلفة .



لوحة ١٠٤ برسيوليس : الأبادانا أى جيو الأعمدة من عهد داريوش .

لوحة ١٠١ برسيوليس . البوابة الأمامية لقصر خشايارشا . ثور مجنح برأس رجل . القرن ٥ ق.م . يادى من معهد الدراسات
الشرقية بجامعة شيكاغو .

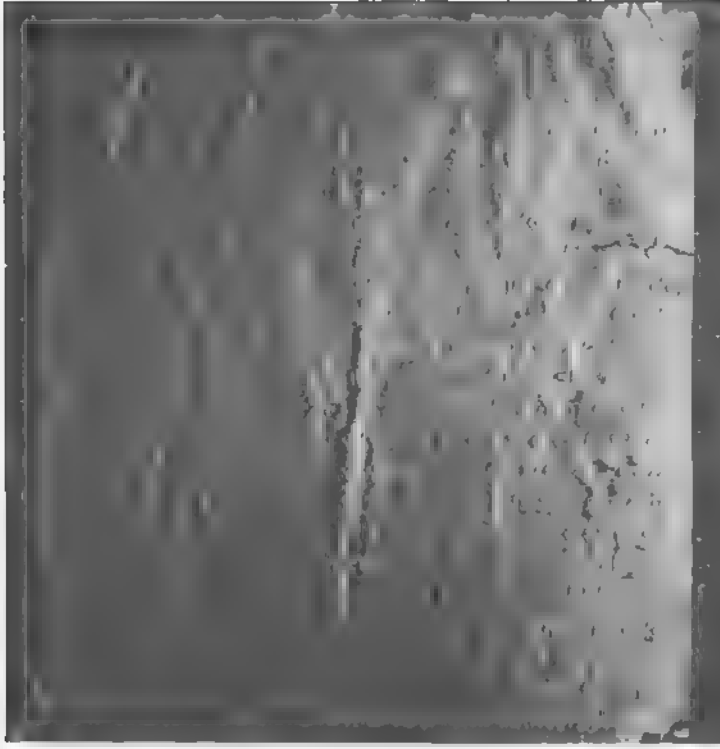


لوحة ١٠٦ برسيوليس : المدخل
الكبير البوابة الأمامية لقصر
عشايارشا الأول : نور برأس رجل . القرن ٥
ق.م .

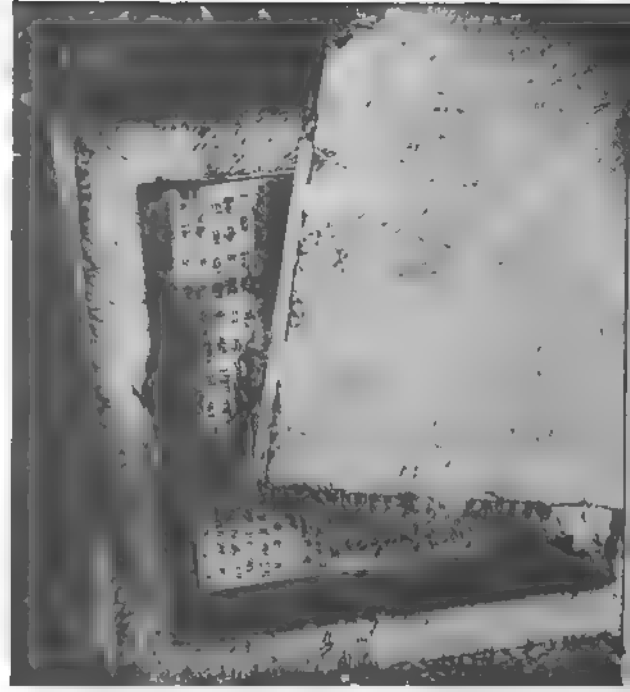


لوحة ١٠٥ برسيوليس : المدخل
الكبير . بالبوابة الأمامية لقصر
عشايارشا الأول القرن ٥ ق.م .



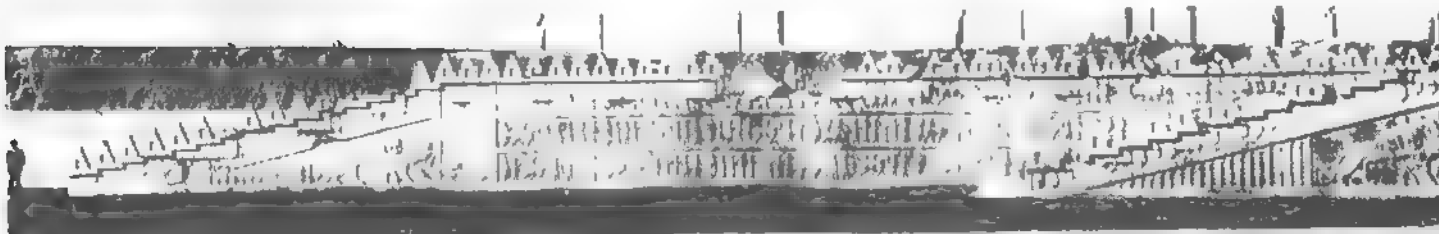


لوحة ١٠٧ ب برسيوليس : لوحة
داريوش (تفصيل) .



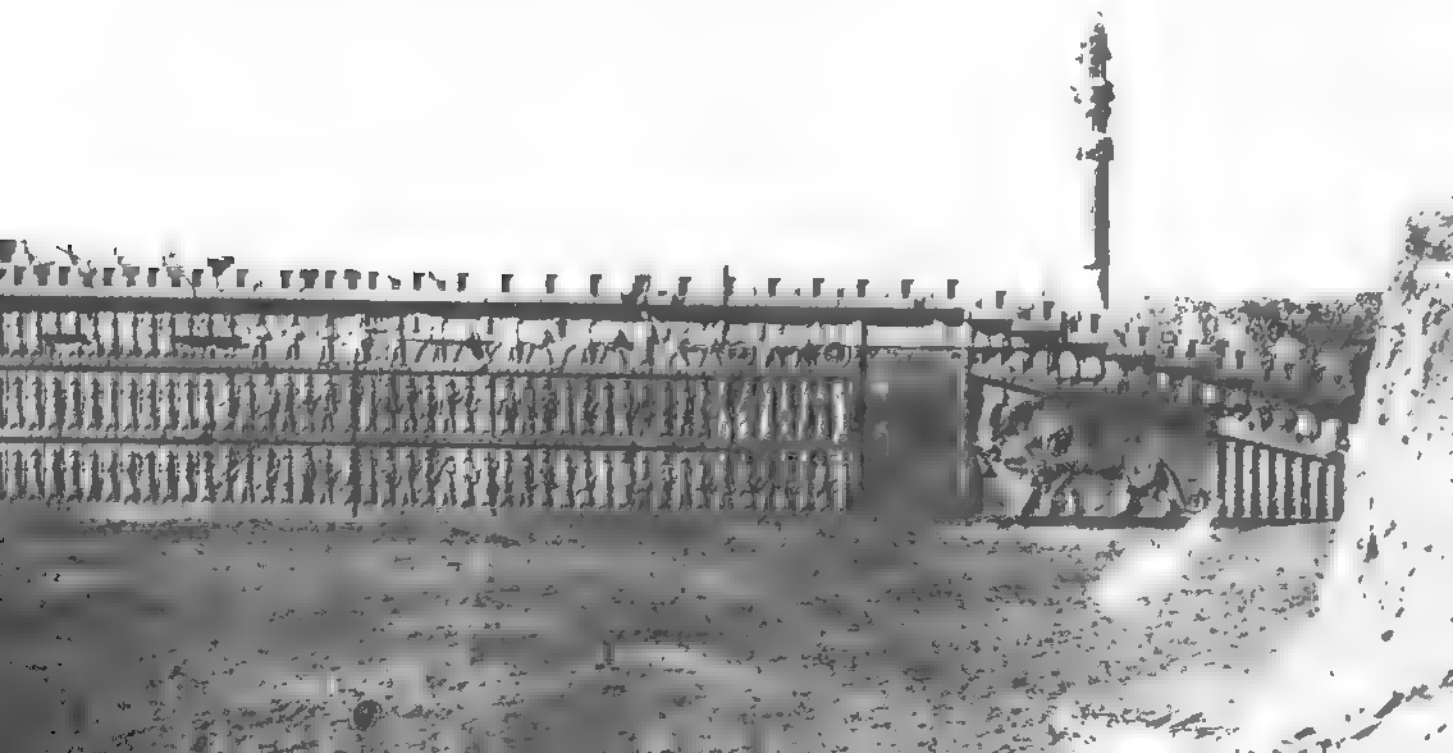
لوحة ١٠٧ ب برسيوليس : لوحة
داريوش بأساس الأبادانا . من
الذهب . وجدت في صندوق
حجري مع لوحة فضية . نهاية القرن
٦ ق.م . بإذن من متحف طهران .

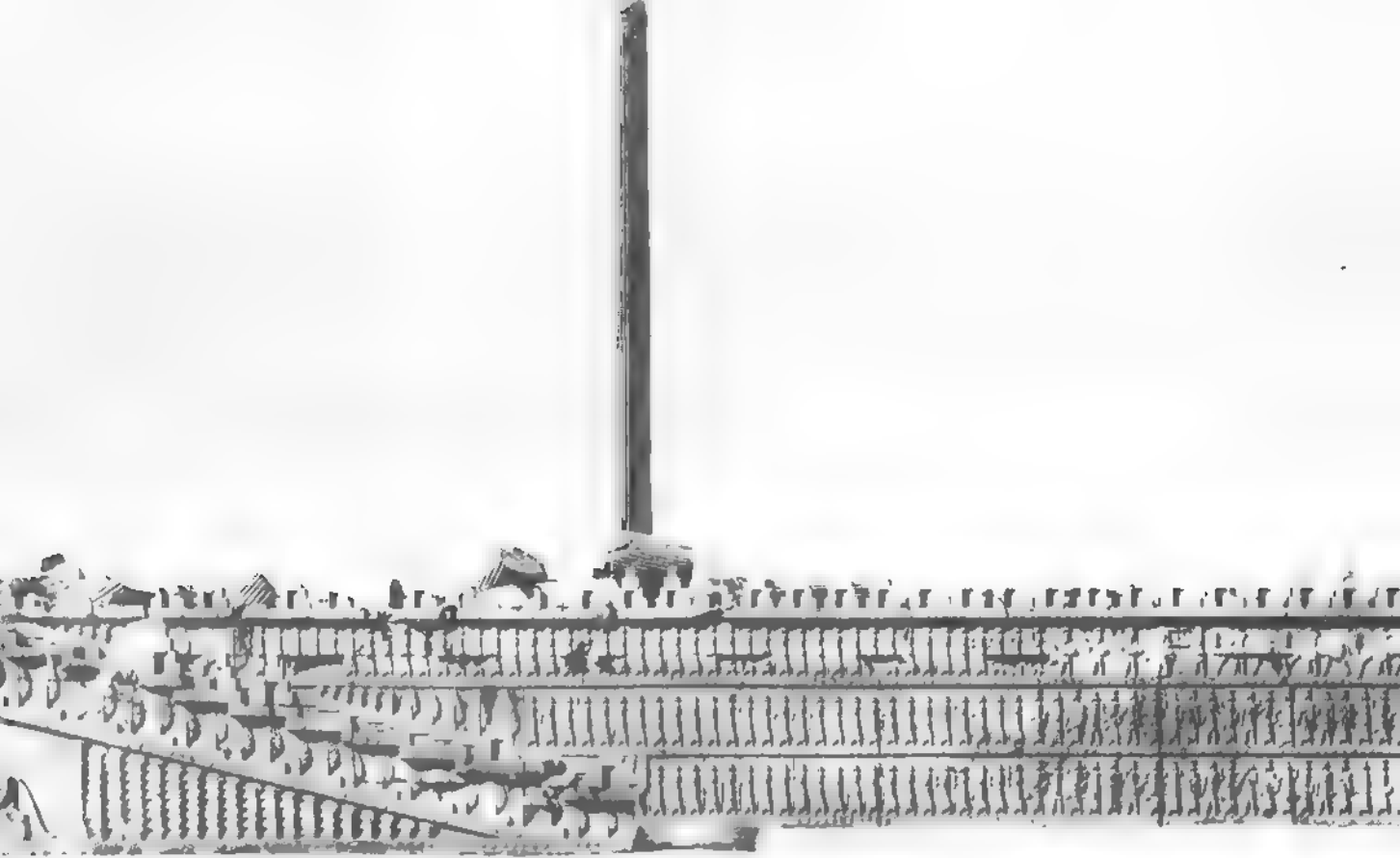
لوحة ١٠٨ ب برسيوليس : مطر عام للدرج الشرقي المؤدي إلى الأبادانا [صورة مركبة من خمسة لقطات لصقت بعناية إلى جوار بعضها البعض] بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .





لوحة ١٠٩ برسيوليس : مطر عام بدرج الأنادانا . جانب من الدرج الشرقي ، وقد ظهر قصر داريوخ في خلفية اللوحة . بادن
من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .
لوحة ١١٠ برسيوليس : احاط الشمالي لدرج الشرقي المؤدي إلى الأنادانا [من نهايته] . بادن من معهد الدراسات الشرقية
بجامعة شيكاغو .

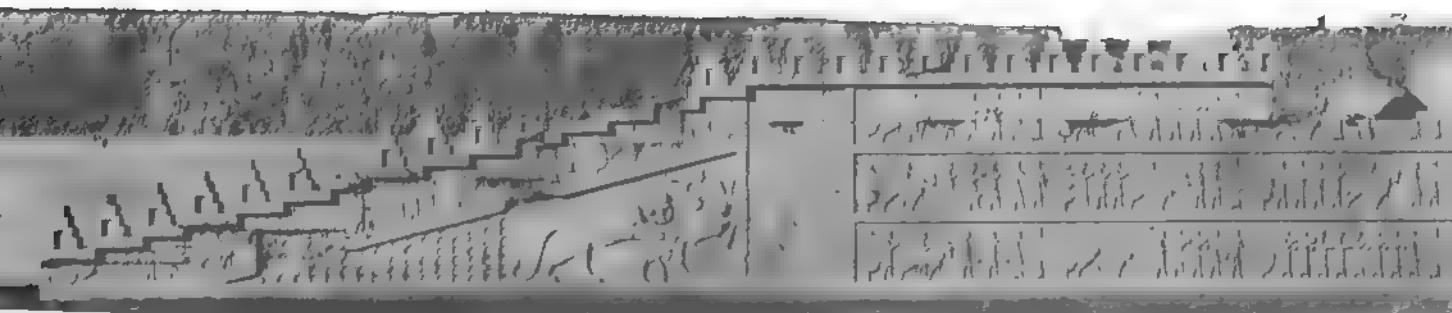




لوحة ١١١ برسيوليس احاطت الشمالي للدرج الشرقي [منطقة الوسط من الدرج] المؤدي إلى الأبدانا بادن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .

لوحة ١١٢ برسيوليس : اخرء الجنوبي من الدرج الشرقي [منطقة الوسط] المؤدي إلى الأبدانا بادن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .

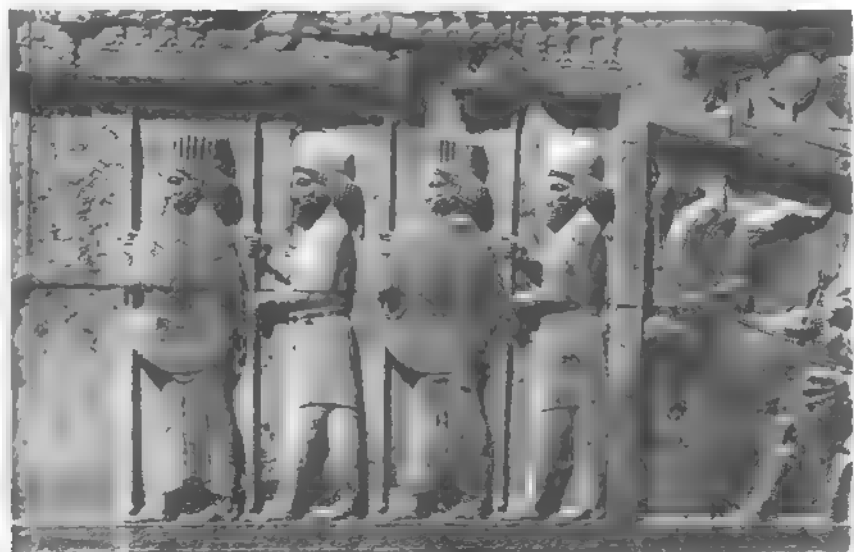




لوحة ١١٣ برسيبوليس : الجزء
الجنوبي من الدرج الشرقي [طرف
الدرج] المؤدي إلى الأبداننا . بإذن
من معهد الدراسات الشرقية بجامعة
شيكاغو .



لوحة ١١٤ ب برسيبوليس : نقش
على الدرج يمثل الحراس الميدين
والفرس . تصوير د . مايكل
روجرز .



لوحة ١١٤ أ برسيبوليس : الحراس
الغاية . نقش يتوسط الدرج الشرقي
المؤدي إلى الأبداننا . بإذن من معهد
الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .



لوحة ١١٥ برسيبوليس : قصر
داريوش . نقوش الدرج . خدام
وحراس وصراع بين أسد وكركدن .
القرن ٦-٥ ق.م . تصوير مايكل
روجرز .



لوحة ١١٦ برسيبوليس : قصر
داريوش . نقوش الدرج . الصراع
بين الأسد رمز الفرس والقوة والحق
والنور والكركدن أو الثور رمز
الأعداء والظلام . تفصيل . القرن
٦-٥ ق.م . تصوير مايكل
روجرز .

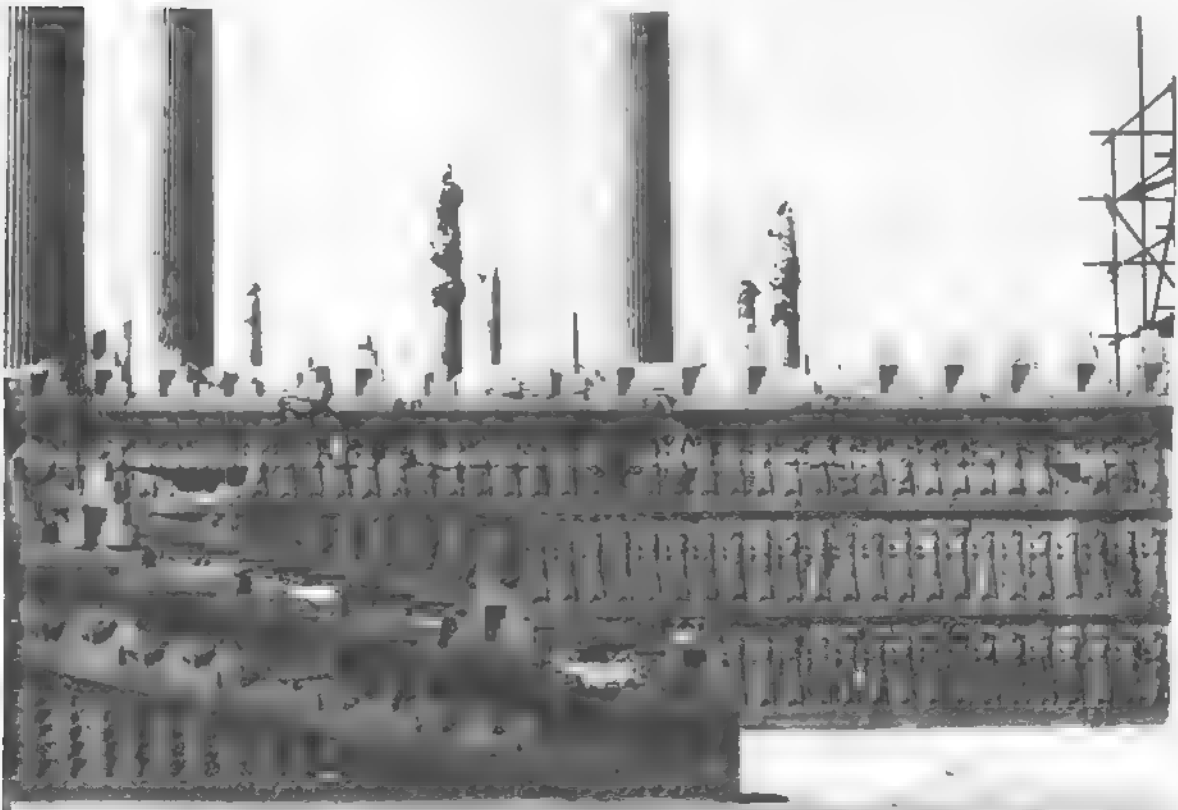


لوحة ١١٧ برسيبوليس : تفصيل
من اللوحة السابقة .



لوحة ١١٨ برسيبوليس : الدرج الشرقي للأبادانا . ممشو الدول الثامن والعشرين الخاصة لداريوش الأعظم ، يعصل بين كل وفد وآخر شجرة سرو . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١١٩ برسيبوليس : موكب ممثلي الدول الخاضعة لفارس . تصوير مايكل روجرز .





لوحة ١٩٢٠ برسيونيس حارس ميدي يتدلى من وسطه السيف الأشوري - درج التريلون - تصوير مايكل روجر .



لوحة ١٢١ برستويس حارس من الفرس ، ولحصد السهم مدلاه من جعته ومن ورائها القوس . تصوير مايكل روجر .



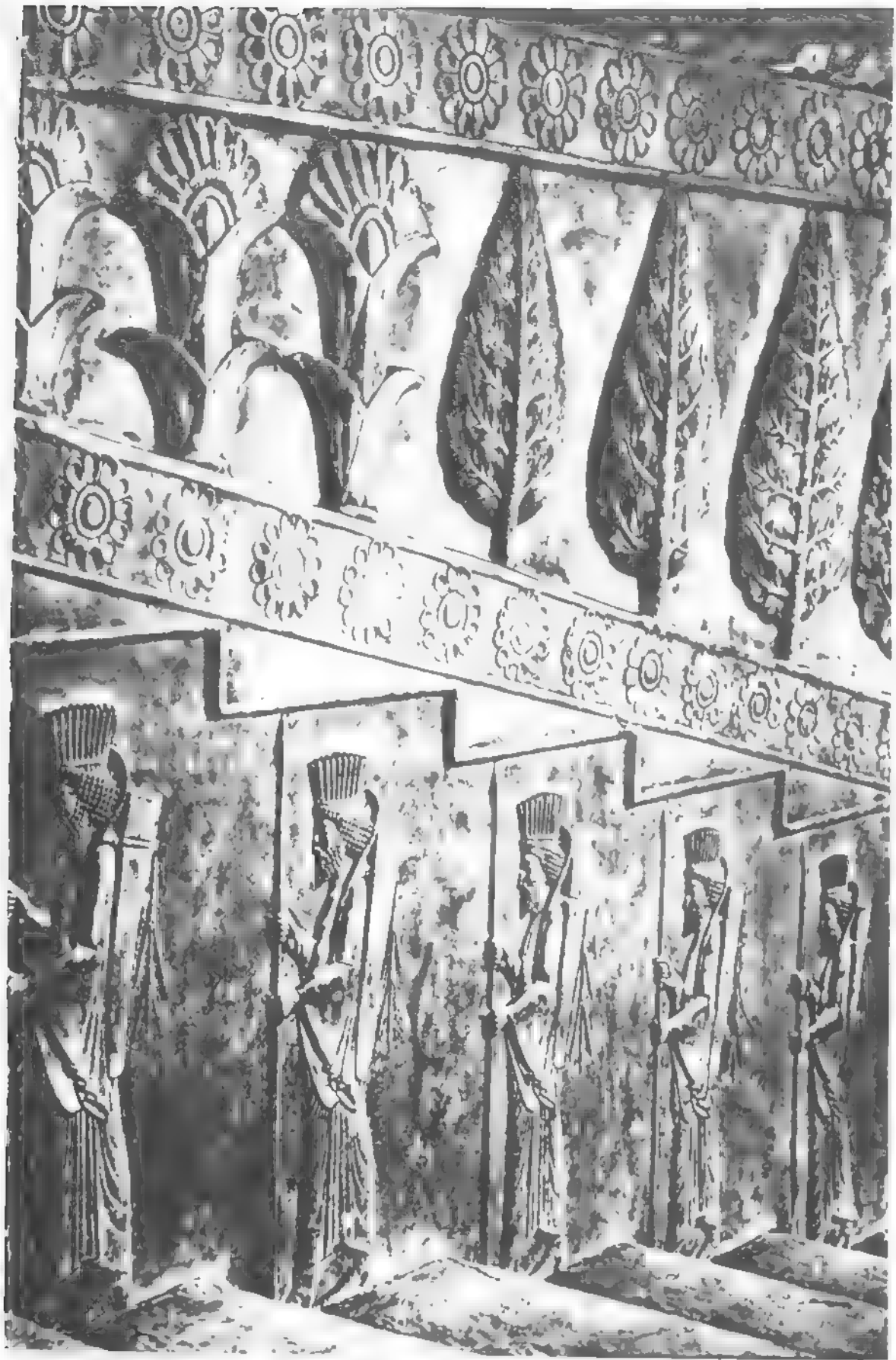
لوحة ١٢٢ برسيبوليس : حارس من القرمس . تصوير مايكل روجرز .



لوحة ١٩٣ بزمبوليس : الحرس الميدي والفارسي ، ونلاحظ رأس الكلب على القميد . درج التريبلون . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١٩٥ بزمبوليس : أهل سوسه من خوزستان [عيلام] . تصوير مايكل روجرز .







لوحة ١٢٦ برسيوليس : ونرى العيلاميين في الصف الأول يقدمون لبؤة وشبلها . الدرج الشرقي للأبادانا . تصوير مايكل روجرز .
 لوحة ١٢٧ برسيوليس : ممشو الدول المختلفة : العيلاميون . تصوير مايكل روجرز .





لوحة ١٢٨ برسيبوليس : بارسيون يقدمون جملا ذا سنمين . الدرج الشرقي . تصوير مايكل روجرز .
 لوحة ١٢٩ برسيبوليس : ممثلو الدول المختلفة . الأفغانيون أو البخاريون . الواجهة الشمالية . تصوير مايكل روجرز .





لوحة ۱۳۰ بر مینویس ، امیدیون تصویر مایکل در حوز
 لوحة ۱۳۱ بر مینویس ، امیدیون تصویر مایکل در حوز





لوحة ١٣٢ برسيوليس : أرمني يقدم آنية معدنية ثينة . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١٣٣ برسيوليس : وفد الأرمن يقدم الهدايا . الدرج الشرقي للأبادانا . تصوير مايكل روجرز .





لوحة ١٣٤ برسیبولیس : وفد بایلی . تصویر مایکل روجرز .

لوحة ١٣٥ برسیبولیس : وفد بایلی . تصویر مایکل روجرز .





لوحة ١٣٦ برسيبوليس : وفد سيليسيا بآسيا الصغرى يقدمون الكباش . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١٣٧ برسيبوليس : السكوثيون يعثرون بقلنسوات مدينة يهودن الأقمشة . تصوير مايكل روجرز .





لوحة ۱۳۸ رسم بر سنگ دریاوند مقدمون جوادا واساور دهية . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ۱۳۹ رسم بر سنگ دریاوند مقدمون جوادا واساور دهية . تصوير مايكل روجرز .





لوحة ١٤٠ برسيوليس : الفسقون يقدمون أواني وسور ذهبية . تصوير مايكل روجر
 لوحة ١٤١ برسيوليس : الفسقون يقدمون مركبة يجرها جوادان . تصوير مايكل روجر .





لوحة ١٤٣ برسيوليس : أهل لبديا يقدمون أوعية مليئة بالفضة . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١٤٤ برسيوليس : نبيل فارسي يقود أحد البرافمة الذي يترأس وفد الهند . تصوير مايكل روجرز .





لوحة ١٤٥ - سيولس - وفد الهد - تصوير مايكل روجر

لوحة ١٤٦ - سيولس - الطراقيون وأهل شرق مقدونيا يقدمون جوادا - تصوير مايكل روجر





لوحة ١٤٧ برسيبوليس : باب التريبيون . داريوش الأول تحت المظلة .

لوحة ١٤٨ برسيبوليس : الدرج المؤدى إلى داخل القصر . بإذن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .





لوحة ١٤٩ برسيوليس : الدرج
المؤدي إلى قاعة الأعمدة . بإذن من
معهد الدراسات الشرقية بجامعة
شيكاغو .



لوحة ١٥٠ برسيوليس : أبراج
الفرس . تصوير مايكل روجرز .

لوحة ١٥١ ، ب برسيبوليس :
خنجر منقوش على الحجر . درج
الأبادانا . يادن من متحف طهران .



لوحة ١٥٢ برسيبوليس : أشراف
الميليين . القصر الأوسط . تصوير
مايكل روخرر .



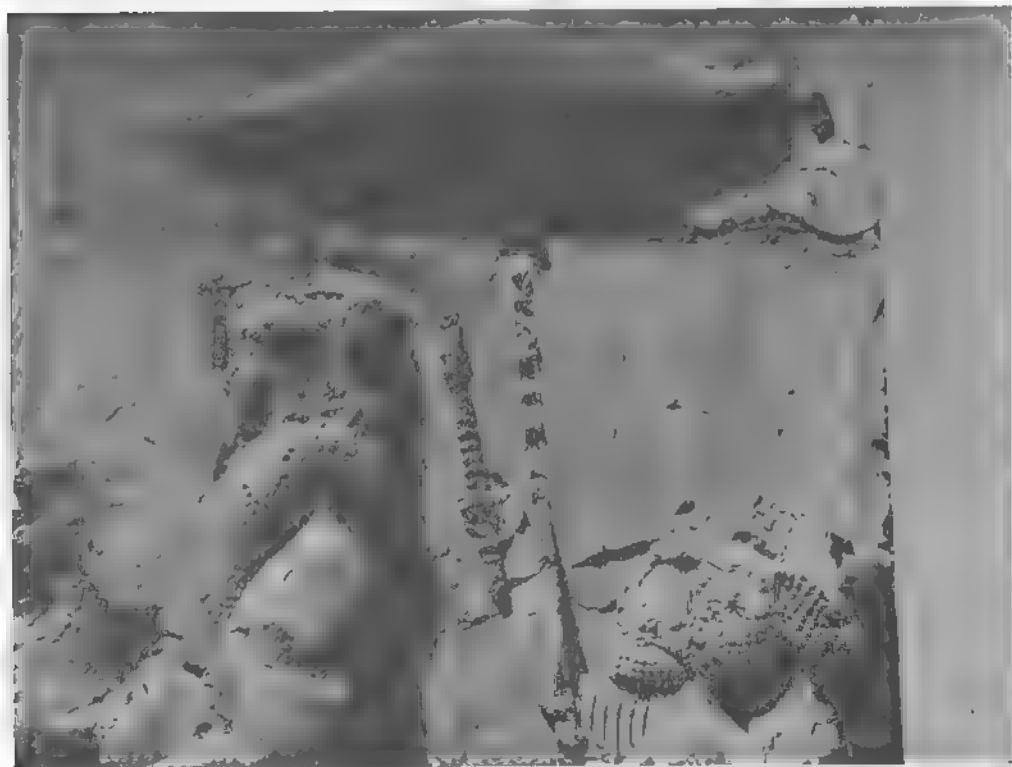


لوحة ١٥٣ برسيبوليس : قصر خشايارشا . الدرج العربي : خادمان يحملان الطعام .

لوحة ١٥٤ برسيوليس : خدم القصر يحملون أواني العطر .



لوحة ١٥٥ برسيوليس : دريوش تحت امطه



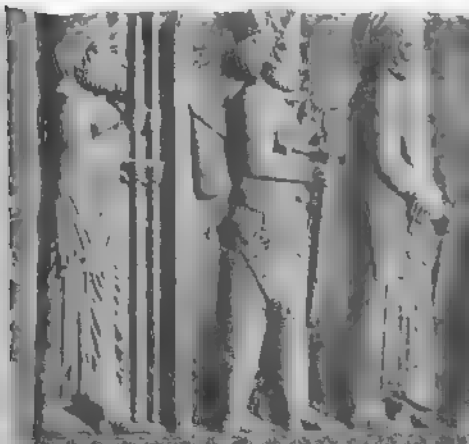


لوحة ١٥٧ تحت جمشيد .
برسيبوليس : سطل الملكي داريوش
الأعظم يصارع حيوانا خياليا يرمر
مظلمة والأعداء ، له رأس أسد وقرن
ثور وحيد القرن وحياتا سر وديبل
عقرب ، قائما الأماميتان لأسد
واحتضان محال سر . الباب
الشرقي للقاعة الرئيسية . وقد صهر
داريوش وهو يقتل الحيوان بدراعه
ليمنى على حين صهر في الموحة
المواجهة له يقنه بدراعه اليسرى تعبيرا
عن قوة ساعديه



لوحة ١٥٦ برسيبوليس . داريوش
ومن حقه وي عهده حشيارشا
بإذن من معهد الدراسات الشرقية
جامعة شيكاغو

لوحة ١٥٨ برسيبوليس : القاعة لشماليه نقش بارز جنوب ابرواق داريوش حاسد أمام هيكل . سب يقترب منه مقدمه
د القرن السادس ق م . بإذن من متحف صهر





لوحة ١٦٠ برسيوليس . الخرس
جنوب .



لوحة ١٥٩ برسيوليس . الخراس
لمسحون

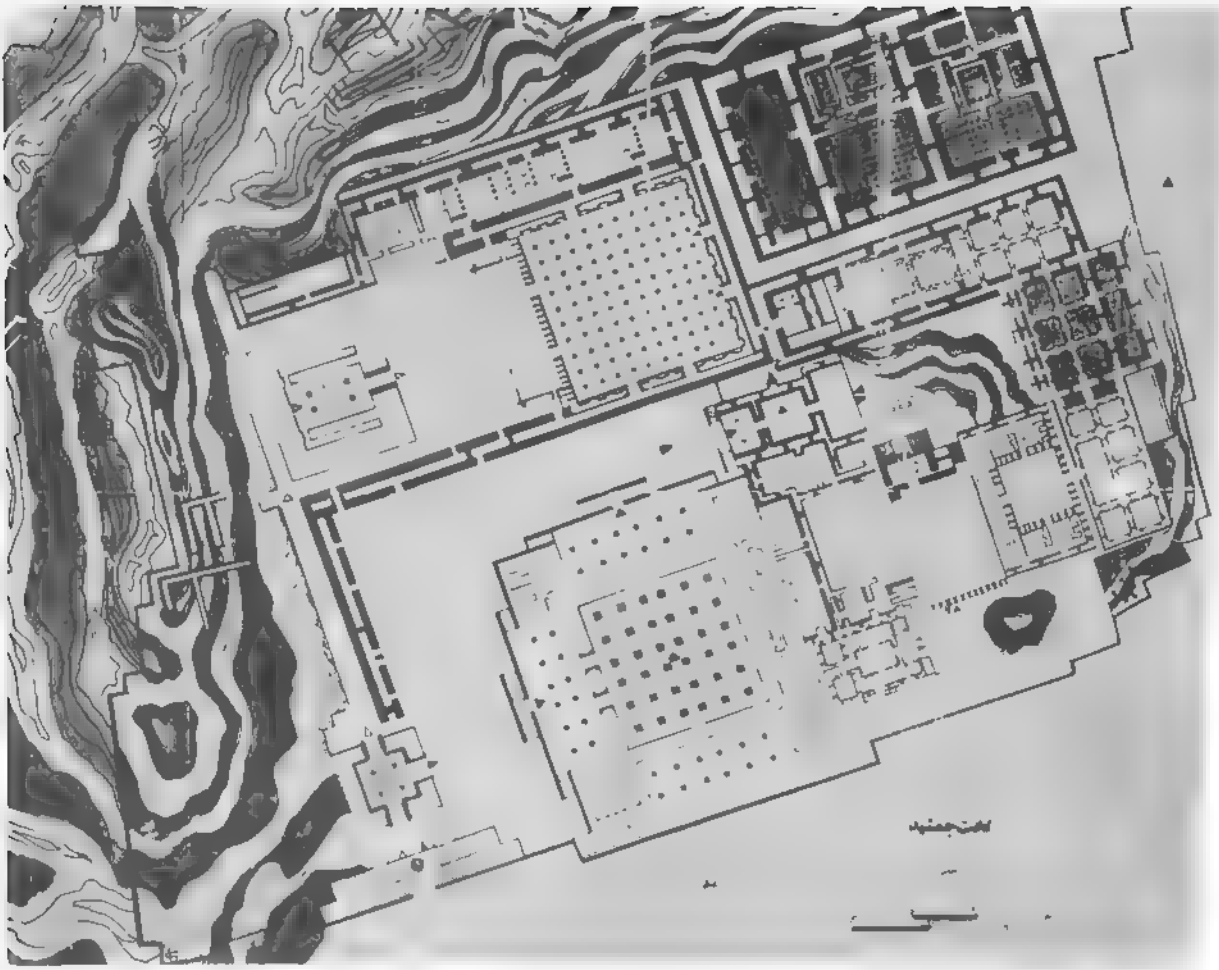
لوحة ١٦١ برسيوليس : مواقع
المباني المختلفة :

- ١ - سم المدخل
الكبير
- ٢ - مدخل حشايارشا
المعروف بمدخل جميع
الشعوب
- ٣ - طريق المواكب
- ٤ - السلم الشمالي
للأبادانا [للإيوان]
- ٥ - الأبادانا
[الإيوان]
- ٦ - السلم الشرقي
للأبادانا [للإيوان]
- ٧ - قاعة المجلس
« تريبولون »
- ٨ - قصر داريوش
(قاعة الولايم)



"نقطة ١٦١"

برسيوليس : مواقع المباني المختلفة



لوحة ١٦٢ تحت جشيد . برسيبوليس .

- ٩ - قصر نخشاهارشا
(قاعة الولايم)
- ١٠ - بهو الأعمدة المائة
- ١١ - المدخل الناقص
- ١٢ ، ١٣ ، ١٤ -
النكات العسكرية
- ١٥ - بهو الأعمدة المائة
- ١٦ - بهو الأعمدة
التسعة والتسعين
- ١٧ - الخزانة الملكية
- ١٨ - الجهة الجنوبية
المشرقة على الصحراء
- الطريق الذى
يسلكه امراء الفرس
والمدينين
- الطريق الذى
يسلكه رؤساء البعثات
ووفودهم



لوحة ١٦٣ صورة تبين المظهر العام للمباني المختلفة بنحت جمشيد .

لوحة ١٦٥ برسيوليس : عمود
أعيد تركيبه بتاجه كاملا . القرن
الخامس ق م . بادن من متحف
طهران



لوحة ١٦٤ برسيوليس . تاج عمود
نحشي





لوحة ١٩٦٦ بريسبوليس . قاعة الأعمدة المائة : تاج عمود على هيئة ثور
القرن الخامس ق.م . بإذن من متحف الفن بمدينة كانساس . ميسوري



لوحة ١٩٦٦ بريسبوليس : نفس التاج بالمواجهة .



لوحة ١٦٨ من أنحيسي .
برسيوليس . خادم أمرد من قصر
داريوش القرن ٦ أو ٥ ق . م .

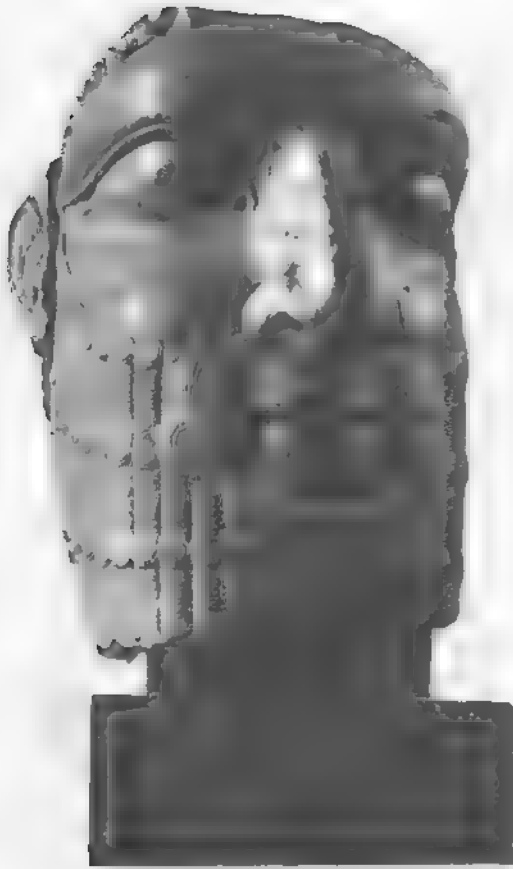


لوحة ١٦٧ برسيوليس : الملك
يخصع شلا بساعده . القرن
السادس / الخامس ق.م .

لوحة ١٦٩ نقش رستم : قبر داريوش الأعظم مسحوتا في الجزء العلوي من جبل كوه حسين ، وأسفله مشهد لحرمة من العهد
الساساني تمثل الامبراطور الروماني فيليب العربي يستعطف شاپور الذي أمسك بدراعي الامبراطور فاليريانوس . القرن السادس /
الخامس ق.م . بادن من معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو

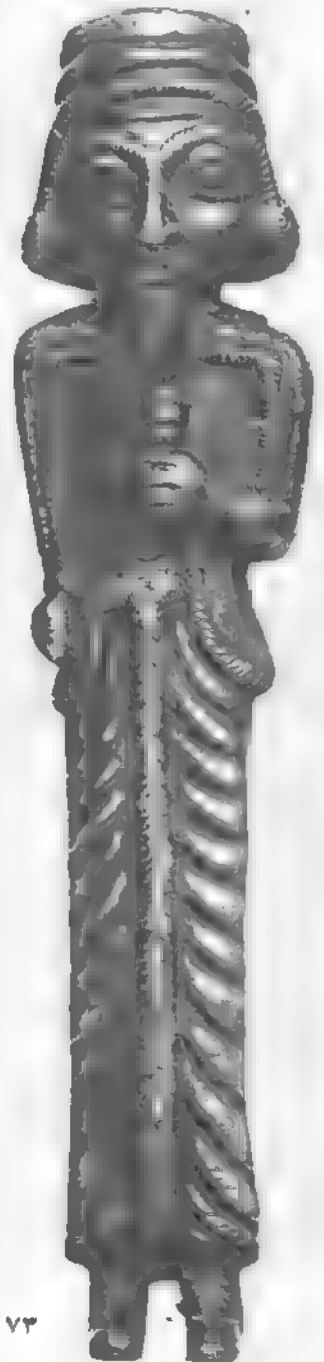






لوحة ١٧٣ فن ميدي أو أنجيني . كنز جيحون : تمثال مقدّم القربان . من
الفضة . القرن السادس ق.م . بإذن من المتحف البريطاني .

لوحة ١٧٤ ، ١٧٥ فن ميدي أو أنجيني : رأس ملكية لعلها
لأمتياجوس . بإذن من متحف اللوفر .

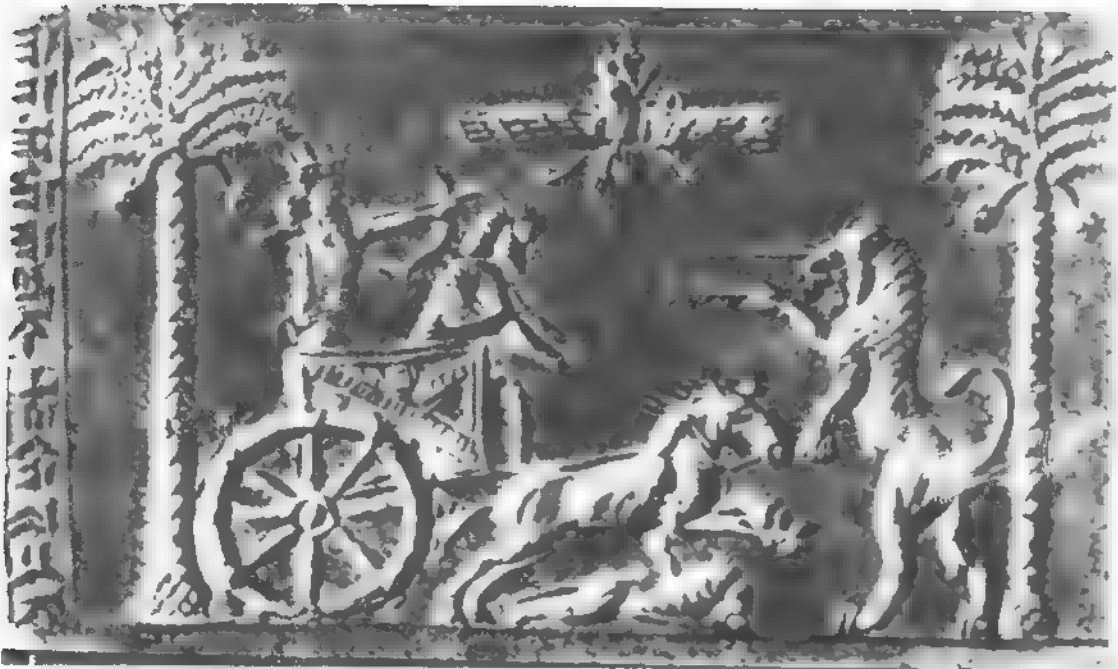


١٧٣



١٧٥

١٩٧

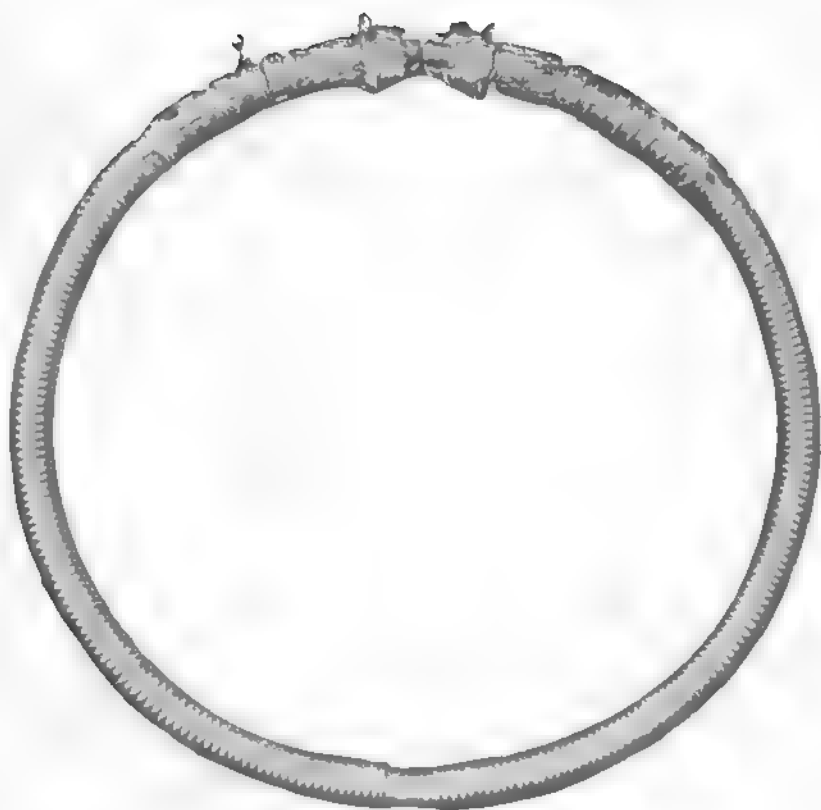


لوحة ١٧٦ حاتم أسطواني يمثل الملك داريوش يطارد أسدا .

لوحة ١٧٧ حاتم أسطواني : اثنان من الرماة يرفعان القرص الممّتح



لوحة ١٧٨ كنز جيحون : عقد
ذهبي مجلول وقرط وفلاحة . بإذن
من متحف اللوفر .



لوحة ١٧٩ كنز جيحون : أسورة
ذهبية مطعمة . بإذن من المتحف
البريطاني .



لوحة ١٨٠ كنز جيحون : أذن وعاء من الفضة على شكل وعاء . بإذن
من المتحف البريطاني .

لوحة ١٨١ كنز جيحون : أيايل من الذهب . من المتحف البريطاني .

لوحة ١٨٢ كنز جيحون : همدان [كياتانا] . خنجر من الذهب يبدأ
مقبضه بشكل رأس الكبش وينتهي برأس أسد . بإذن من المتحف
البريطاني .



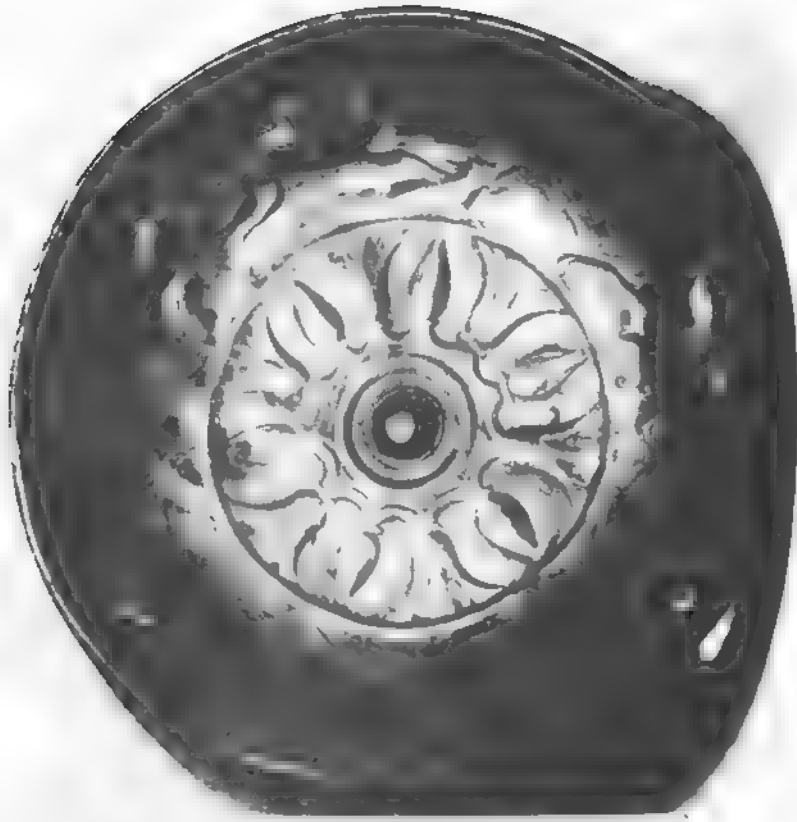




لوحة ١٨٣ همدان . كأس شراب
على هيئة أسد يجنح من الذهب . بإذن
من متحف طهران .

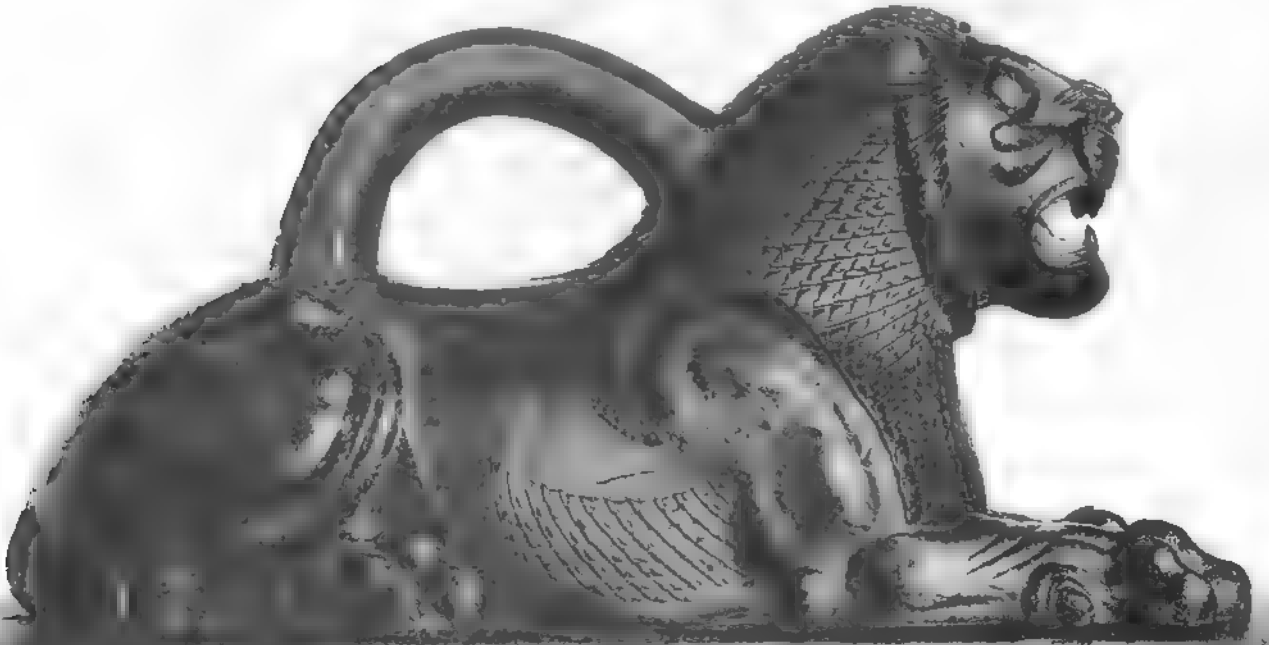


لوحة ١٨٥ فن ألميني : من سمسون أو أرمنية : وعمل يجنح من الفضة
مطعم بالذهب . بإذن من متحف اللوفر .



لوحة ١٨٤ فن أميني : كأس برونزية عليها مشهد صيد النعام . بإذن من
متحف اللوفر .

لوحة ١٨٦ فن أميني : من سوسه : أسد رابض من البرونز كان يستخدم
صنجة ميزان . بإذن من متحف اللوفر .



المعابد والمقابر الأحمينية

لقد اتسم الحاكم الفارسي بطابع جديد يختلف عن سبقوه ، فعلى حين كان الحاكم السومري يسمى «ولّى الإله في أرضه» وملك بابل وأشور يسمى ملك «كل مكان» أسبغت المراسم الملكية على الحاكم الفارسي لقب ملك الملوك الذى بعثه أهور مزدا ليحكم العالم الممتد ، ومنحه مملكته الشاسعة بمحاربيها المختارين «وخيولها الرائعة» اعترافا من الإله بفروسية أسلافه . كذلك اصطبغ الفن بصبغة جديدة ، فلم يعد كما كان في آشور وقفا على الزهو بشجاعة القائد العسكري ، ولا مثل فن بابل مستغرا لخدمة الملك الورع العاكف على عبادة الآلهة ، بل صار فنا يمجّد «الإنسان الأسمى» وكأن ذلك المفهوم كان إرهابية مبكرة بأفكار نيتشه ، فلم يعد الحاكم ملكا سلّطه الآلهة أداة للإرهاب بل ملكا عادلا خيرا وقع عليه اختيار الآلهة جميعا . ويمكن أن نستنتج من ذلك أن الإله الذى كان يعبد قورش كان إله النور ، وهو ما يكشف عن مدى الارتباط بين العقائد السائدة وقتذاك .

وتدلنا المعابد المزدية على أنه كانت ثمة عقيدة أحمينية تقدم فيها القرابين وهى تقطر دما إلى الآلهة في حفلات بدائية تذكّرنا بماضي الشعوب الهند — أوربية^(٧٥) ، تحت إشراف الكهنة الذى كانوا يرافقون الجيوش أثناء زحفها للإشراف على تقديم القرابين ، وللقيام بتفسير الأحلام ، وإعداد «الهوما» — شراب الآلهة المقدس — الذى يُعدّ من نبات يبعث النشوة ويقدم أثناء الطقوس الدينية ، رمزا «للهوم» السماوية التى تمنح الخلود للبشر يوم البعث . كذلك كانوا يسهرون على النار المقدسة في المعابد (لوحة ١٨٧ ، ١٨٨) ويحرسون مقابر الملوك ويؤدون الطقوس في العراء حول مذابح النار التى كانت في الأكثر مزدوجة ، ولعل ذلك هو الذى جعل هيرودوت يظن خطأ أن الفرس لم يعرفوا الهياكل ولا المعابد ولا صور الآلهة .

وقد أقيم المعبد المربع الذى يسمى الآن «كعبة زردشت» مواجهاً لقبر داريوش المحفور في الصخر بنقش رسم^(٧٦) قرب پرسپوليس . ويثير هذا المعبد الرهبة في النفوس حيث يشمخ برج من الحجر الجيري ارتفاعه أحد عشر متراً وعرضه سبعة أمتار ، صممت به ثلاثة صفوف من نوافذ صماء من حجر أسود توحى بأن البرج مكون من ثلاثة طوابق (لوحة ١٨٩) . وكما هو الشأن في پاسارجاديه كان ثمة مذبحان منحوتان في الصخر خارج المعبد ، على غرار «التشاهارتاج»^(٧٧) ، وهى مقائف مفتوحة من الجهات الأربع ترتكز على أربعة أكتاف تحمل أربعة عقود تتوجها قبة ، وكانت الطقوس تقام حولها عهد الساسانيين في العراق .

وصور الفرس إلههم الرئيسي «أهورا مزدا» وقد بدا جذعه من خلال قرص الشمس في صورة تكاد تكون صورة حورس بأجنحته المبسوطة في التصوير المصري القديم (لوحة ١٩٠) ، واتخذوا من ميترا إلهاً للشمس والمواثيق والخلاص ، ومن «أناهيتا» إلهة للخصوبة والإنجاب والمياه . ويرجح بعض علماء الآثار أن المعبد المربع في نقش رسم قد أقيم ليكون معبداً لها ، ولقد عبد الأخمينيون كما سبق القول هذا الثالوث المكون من أهورا مزدا — ميترا — أنا هيتا .

وانتشر في عهد الأخمينيين الدين المزددي كما أسلفت بعد أن أجرى زردشت عليه بعض التعديل ، وأقبلت عليه طبقة الأشراف التى كانت تنفر من الطقوس الدموية في الأديان الآرية القديمة ، وتغلى الفرس عن عادة دفن الموتى أو حرقهم أو إلقائهم في الأنهار ، واكتفوا بترك الجثث فوق الجبال أو فوق أبراج خاصة ، خشية تدنيس العناصر المقدسة الثلاثة وهى الأرض والماء والنار ، حتى إذا بليت الجثث جمعوا عظامها ووضعوها في مقابر خاصة «داخه» ، غير أن الملوك الأخمينيين ظلوا يُدفنون بعد موتهم في أضرحة تشمل غرفة للموتى ، مثل ضريح داريوش المكون من ثلاثة صفوف من الكوى المحفورة في الصخر (لوحة ١٨٨ ، ١٩١) ، وترتفع واجهته الخارجية إلى اثنين وعشرين متراً ونصف متر ، مقسمة إلى ثلاثة أقسام مختلفة يضم أعلاها نقوشاً بارزة تصور الملك واقفاً أمام هيكل ممسكاً بقوسه ، بينما يخلق أهورا مزدا في الجو ، وكان الميديون قد نقلوا التصوير الرمزي من آشور إلى الفرس بعد أن أضفوا على إلههم صورة أكثر إنسانية .

ولا جدال في أن العهد الأخميني ، يعد بداية تاريخ الفن الإيراني ، وهو على الرغم مما فيه من أصالة قد احتفظ بأعمدة حوض البحر المتوسط ، وحاكى بهو الأعمدة المصري وتمثل القصر البابلي بزخارفه ، وتأثر تأثراً كبيراً بالفن الميدي رغم قصر عهده . وهكذا ترك الأخمينيون فناً معمارياً خالداً خلود الذكرى التى خلقتها سياستهم ، فقد رفعوا أطنانا من الحجارة على شكل ثورين يولى كل منهما ظهره للآخر ، فوق عمود رشيق يبلغ ارتفاعه عشرين متراً . وتركوا هذه الإنشاءات عرضة للإنهيار لدى أية هزة أرضية مهما هان شأنها . وكذلك ظلت الامبراطورية الفارسية شاحخة على قوائم هشة حتى أطاح بها

(٧٦) الكسرة تحت الشين توضع تحت آخر المضاف في اللغة الفارسية في جميع حالاته الإعرابية .

(٧٧) لعلها تحريف جهارتاج (الأعمدة الأربعة) .

غاز جسور هو الإسكندر الذي انقض على رأس خمسة وثلاثين ألف جندي ، وظل يعصف بهذا المارد الأحميني حتى ترتع وهوى . واكتسح الإغريق شطآن البحر المتوسط حتى ضفاف نهر السند ، وكانت هذه أول خطوة للغرب على أرض الشرق . ولم تقف هذه الخطوة عند حد تحقيق نتائج سياسية بعيدة المدى فحسب ، بل كان لها كذلك أثر على الدين والحضارة والفن وبدء عهد جديد في هذه المنطقة الهامة من العالم .

لوحة ١٨٧ باسارجاديه . معبد النار . تصوير كاتب هذه السطور .

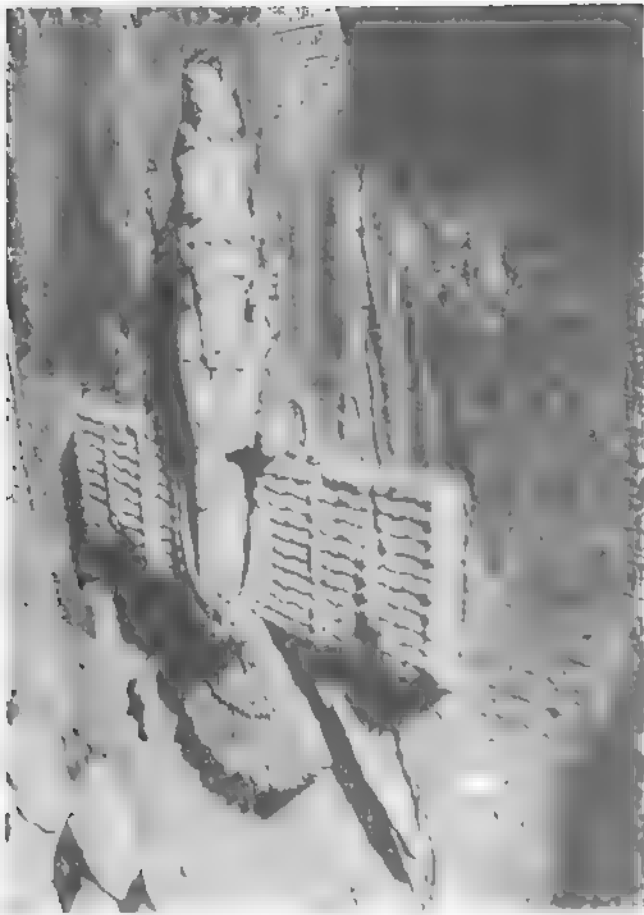




لوحة ۱۸۹ نقش رسم . معبد النار [المعبد الرابع] . كعبة زردشت
بالنوافذ الصماء .

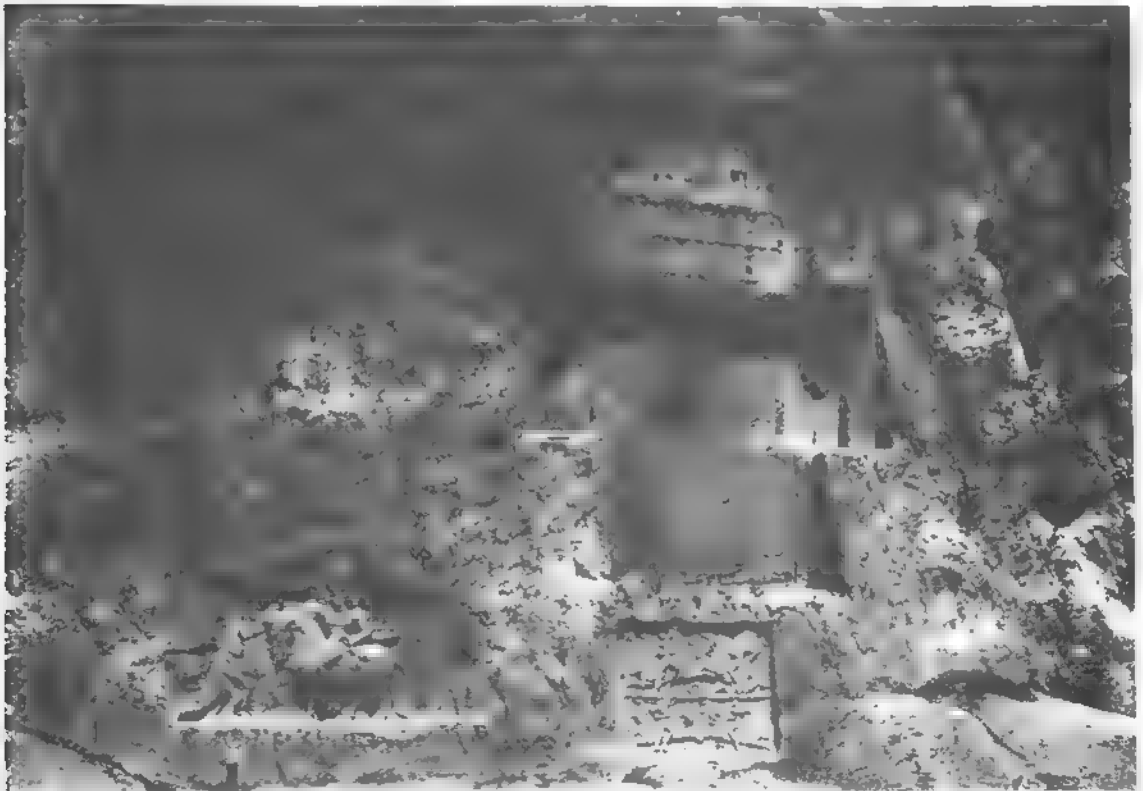
لوحة ۱۸۸ نقش رسم . معبد النار و بجواره ضريح داريوش .





لوحة ١٩٠ يـسـتـون بـكـردـسـتـان .
أهورا مزدا وقد بدا جدعه من خلال
قرص الشمس .

لوحة ١٩١ ضريح داريوش المنحوت في الصخر .



فن الباشين

— ١ — بين التأغرق والأصالة

وفي تلك الحقبة التي عاشتها إيران بعد غزو الاسكندر وامتلاك السلوقيين ناصية الحكم عليها ، حتى استرد متبرادات الثاني مؤسس الأسرة البارثية^(٧٨) عرش فارس ، سادت البلاد فوضى سياسية خلقت آثارها في مجال الفنون . وكانت قد تكونت في إيران جالية يونانية كبيرة ظلت متمسكة بروحها الغربية وتقاليدها المتأغربة ، ظهرت إلى جانبها طبقة إيرانية كبيرة تأثرت بالتقاليد اليونانية مما تجلّى أثره في إبداع الفنانين الإيرانيين الذين لم يبق غير القليل منهم ملتزم بطابع الفن الأحميني . وهكذا اجتمعت في إيران خلال هذه الحقبة أنواع ثلاثة من الإبداع الفني : نوع متأغرق خالص تعمّر تحديد جنسية مبدعيه ، ونوع إيراني متأثر بالتقاليد المتأغربة ، وثالث إيراني خالص .

ونرى آثار الفن المتأغرق الخالص في التماثيل الصغيرة لآلهة الإغريق كديميتر وأثينا وزيوس (لوحات ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤) وتمثال المرمر النصفى المكتسى لإحدى الإلهات (لوحة ١٩٥) . وكذا نلمس تأثر الفن الإيراني بالفن اليوناني في أطلال معبد في «كنجور» على الطريق بين كرمانشاه وهمدان ، وهو مبنى تبلغ مساحته حوالي مائتي متر مربع ، وقد اتبع المعماري في قطع أحجار أسطح جدرانته الأسلوب عينه الذي اتبع في مباني مدينة پرسپوليس (لوحة ١٩٦ ، ١٩٧) ، بينما زوّدت الأعمدة ذات التيجان الدورية بوسائل كورنتية^(٧٩) .

(٧٨) ولو أن أشك هو مؤسس الأسرة الهلنستية إلا أن متبرادات الثاني هو الذي انتزع عرش فارس .

(٧٩) Abacus وسادة العمود هي كتلة من الحجر المسوّى التي تفصل في رقة بين الأجزاء المستطوية أسفلها والأجزاء العلوية التي

تسمى بالترضد Entablature .

ويتجلى إضفاء الصبغة الإيرانية على العناصر الإغريقية المعمارية أكثر ما يتجلى في «كورها» حيث نرى الأعمدة الأيونية قد استطالت واتخذت نسباً جديدة وشكلاً يتفق مع الروح الإيرانية (لوحة ١٩٨). ومنذ احتلال المقدونيين لإيران لم تهدأ ولم تكف عن التمرد والثورة ولم تجد سياسة المصاهرة المتبادلة التي ابتدعتها الإسكندر وطبقها في حياته الخاصة إلا في تهدئة مؤقتة. ولا عجب في ذلك فقد كان الصراع القائم جوهرياً بين فكرين مختلفين، فلم يكن الشعب الإيراني يرى في السلوقيين غير قوم من غلاة الكذابين والمهريين المفسطوريين على الخداع، كما كان السلوقيون يعدون «أشك» الأول مؤسس دولة الأشكانيين قاطع طريق سوقي ومثيراً للفتن شأن غيره من المتمردين!

وتعني كلمة پارث المختارين المُبعدين عن وطنهم، ولم تكن اسم قبيلة أو شعب معين، فقد هاجر عدد من الشباب الفرس والميديين أثناء حكم السلوقيين إلى الحدود ممارسين حياة مهجر «پارثية». وهذا مايفسر خطر هذه الحركة الدينية والاجتماعية والحرية التي اكتسحت السلوقيين بعد أن طردهم الفرس وجلبوا في إثرهم حتى بلغوا ضفاف دجلة والفرات ووصلوا إلى البحر المتوسط. وهكذا حملت كلمة البارث أيضاً معنى «بطل الشعب» و«البطل القومي»، وأصبح تاريخ إيران ملحمة كبرى تمثل سلسلة من مظاهر الأخذ بالثأر.

وتتضح آثار الفن المعماري البارثي الخالص في المعابد البرجية الشكل المخصصة لعبادة النار التي ظل الإيرانيون مخلصين لها وأوفياء دون تبني العقائد الدينية اليونانية، وإن جاءت أحجامها دون المعابد الأهمينية في پاسارجاده ونقش رستم. وقد تكون التعديلات التي أدخلت على بناء هذه المعابد — التي يُعد معبد مدينة نوراهاذ نموذجاً لها (لوحة ١٩٩) — ولادة تجديدات طرأت على عقيدة عبادة النار نفسها، فقد أضيف إلى المعبد سلم داخلي يؤدي إلى السطح حيث أصبحت تقام الهياكل الخاصة بعبادة النار، وخلت الجدران من الكوى والنوافذ الزائفة «الصماء» التي كانت توحى باحتواء المعبد على عدة طوابق، كما خلعت أعتاب الأبواب من الحليات المعمارية الزخرفية، وافترقت تعشيق الأحجار دقة خطوط اللحامات.

على أن الأبنية المعمارية والفنون التشكيلية قد تقاسمت معاً هذا التدهور الفني الذي نلاحظه في تمثال حجري مشوه أغلب الظن أنه لنيل پارثي عمر عليه بين أطلال قصر ملكي أقيم في سوسة يشبه عموداً خامداً لا حياة فيه، وإن تمنطق بحزام أنثوى يتدلّى منه سيف طويل ثقيل، وعلى جانبيه مقبضاً خنجريين (لوحة ٢٠٠).

وكان غزو سوسة هو أحد الأهداف الرئيسية للإسكندر المقدوني، فما كاد يفرغ من حملة الهند حتى عاد إلى سوسة يبعث جرار حيث قضى بعض الوقت فيها واقترب يكودومان ابنه داريوش، واحتفل في الوقت نفسه بزواج قاداته وعشرة آلاف من محاربيه بفتيات إيرانيات. وكانت هذه إحدى الخطوات لتحقيق حلم الغازي بمزج العالمين الغربي والشرقي: هيلاس وإيران. وقد تم في السنوات القليلة الماضية اكتشاف معسكر الإسكندر في سوسة حيث عمر على قطع من النقود والمخاريات الإغريقية ترجع إلى

القرن الرابع ق.م وعلى أسلحة وبقايا تماثيل رخامية ونقوش يونانية وأدوات صغيرة الحجم تشير في إيجاز إلى قصة ذلك الماضي من حياة سوسة التي احتفظت خلال بضعة قرون بطابع متأغرق . وإذا كانت اللغة

اليونانية هي اللغة الشائعة فقد صيغت بها المراسم التي كان يبعث بها الملوك البارثيون إلى الولاة وشعب سوسة . وكانت ثمة حركة تجارية واسعة النطاق تربط بين سوسة ومدن بحر إيجه الإغريقية ، ودليل ذلك العثور حديثا على الجبانة التي ترجع إلى ذلك العهد ، وتحتوي على قطع من أثاثهم الجنائزي وجرات فخارية ذات اختام يونانية تشهد أن «النيذ وافد من اليونان» .

ومنذ وقت قريب كُشف عن نقش خفيف البروز يمثل الملك أرتبان الخامس ، يعد أول أثر ملكي يخرج إلى النور خلال الحفائر الأخيرة ، مما يلقي الضوء على ما كان للمدينة القديمة من شأن في نهاية العهد البارثي ، كما ثبت أيضا قيام ثورة ضد الأسرة البارثية . وكانت المنطقة حول سوسة موقعا من المواقع الأخيرة التي قاومت فيها هذه الأسرة ، غير أن الساسانيين الذين خلفوهم في الحكم لم يولوا هذه المدينة الملكية القديمة اهتمامهم . كذلك نشبت ثورة قام بها المسيحيون خلال القرن الرابع الميلادي أدت إلى رد فعل عنيف من الملك شابور الثاني ، ويروي المؤرخون أن أوامر الملك قضت بأن يطأ ثلاثمائة فيل من فيلة الجيش الفارسي مدينة سوسة ويدمروها تدميرا .

لوحة ١٩٢ من متأغرق . نهاوند :
دعيت . من البرونز . القرن الثالث إلى
الثاني ق.م . بإذن من متحف
طهران .





لوحة ١٩٤ من متاعرق . نهالوند .
 زيوس . من البرونز . باذن من
 متحف طهران .



لوحة ١٩٣ من متاعرق . نهالوند .
 أثينا . من البرونز . باذن من متحف
 طهران .





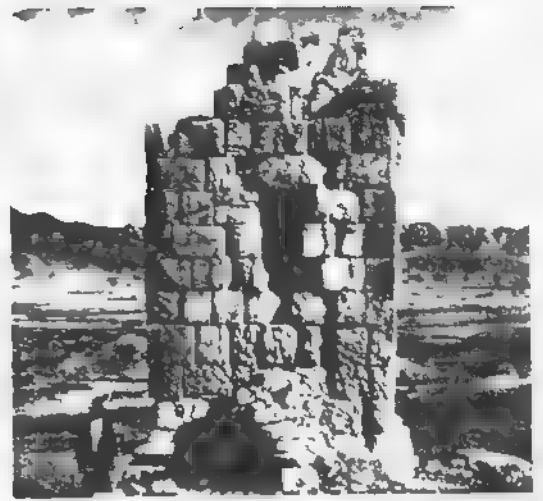
لوحة ١٩٦ كبحور معد .

لوحة ١٩٧ كبحور
مسقف المعبد



لوحة ١٩٨ كورنا . فن إغريقي
روماني . عمودان ذوا أصول أيونية
حوالي عام ٢٠٠ ق.م .





لوحة ١٩٩ نورباد بفارس - معبد
النار - القرن الثاني ق.م .

لوحة ٢٠٠ تمثال حجري مشوه ،
أغلب الظن أنه لأمر بارقي ، القرن
الثاني ق.م .

العمارة البارثية

نشاط البارثيون في بناء المدن وإقامة المعابد والقصور ، وشيدوا «نيزا» عاصمتهم الأولى على الحافة الغربية لصحراء «قره قرم» قرب السهول التي كانت تقطنها قبائلهم ، وأقاموا بها قصرا ملكيا محاطا بالأبنية الطقسية . وتنتمي تمشيقات حجارة الواجهات إلى الفترة المتأثرة بالروح الإغريقية (القرن الثالث — الثاني ق.م) . وتبين المتيوبات والأفاريز والأكتاف — وكلها من الطين المحروق — مدى الثراء الذي بلغته الحصيلة الزخرفية المتميزة بتجاور الموضوعات البارثية الخالصة ، مثل الجعبة والسهام والأقواس مع العناصر اليونانية ممتزجة في موضوعات إيرانية مثل هراوة هرقل التي يحملها الإله «ثيرترانيا»^(٨٠) .

وثمة قاعة مركزية تناولتها يد التعديل مرات عديدة يرجع تاريخها إلى القرن الأول الميلادي ، يتركز كل جانب من سقفها على أربعة أكتاف مركبة يتكون كل منها من أربعة أعمدة ملتصقة (لوحة ٢٠١) ، مما غدت معه القاعة ذات ثلاثة مجازات . وقد قسّمت جدرانها إلى جزئين يعلو أحدهما الآخر ، ونحتت في الأجزاء العلوية منها كوى تضم تماثيل ملونة للآلهة التي اتخذها أسلافهم . وإلى الجنوب من القصر يقع «البيت المربع» الذي يحتوي على أربعة إيوانات تطل على صحن مكشوف .

وقد ارتبطت عمارة البارثيين بحياة البدو الرّحل ، وإليه تعود فكرة المبنى ذي الإيوان السامق المفتوح بكامل ارتفاعاته وعرضه على واجهته . ولعل فكرة الإيوانات مستمدة من الخيمة التي تفتح من إحدى نواحيها على الخارج . وأغلب الظن أن البارثيين قد عرفوا نوعا واحدا من الأقبية هو القبو البرميلي

(٨٠) إله العقيدة الإيرانية القديمة وحامي إيران ورب الهجوم الظافر .

الذى ابتكروه أو أخذوه عن أسلافهم في شرقي إيران . وقد غدا هذا الإيوان فيما بعد قاعة الاستقبال في عهد الملوك الساسانيين ، كما أصبح في العهد الإسلامي يزّين واجهات وأقنية المدارس وخانات القوافل والجوامع في إيران وغيرها .

ويُعدّ البيت المربع بفنائه المكشوف وإيواناته الأربعة من أقدم النماذج على هذا الطراز الذى أدخله البارثيون في إيران ، ثم امتد إلى «الحضر» في العراق . وكانت القاعة ذات المجازات الثلاثة إرهابية بتقسيم واجهات قصور البارثيين إلى الأقسام الثلاثة التى شاعت فيما بعد ، وغدا القبو هو العنصر الإنشائي السائد (لوحة ٢٠٢) .

وعلى نسق ماكان عليه الحال في عهد الأخمينيين فقد اتخذت مبانيهم تصميمين مختلفين ، أحدهما هو الذى ظهر في دورا أوروبوس حيث المنزل الباطلي ذى الفناء الداخلى مثل قصر داريوش بسوسه ، والثاني هو التصميم الإيراني الكلاسيكي للمنزل ذى الإيوان ، كما هى الحال في آشور والحضر (لوحة ٢٠٣) .

واحتفظ البارثيون أثناء زحفهم نحو الغرب بالشكل الدائري في تخطيط مدنهم بعد أن اقتبسوه من تخطيط المعسكرات الدفاعية . ومما يستوغ مواصلتهم اتباع هذا التخطيط حالة الاضطراب التى سادت إيران خلال عهد التحرير الذى بدأوه بالثورة على الاحتلال ، فقد اتبعوا هذا التخطيط في «الحضر» على حدود العراق دفاعا عن بلادهم ضد الجيوش الرومانية . أما العمارة البارثية في الهضبة الإيرانية فلم تحظ من الدراسة الأثرية إلا بقدر ضئيل ، وذلك لقلّة ماتخلف من مبانيها ، وإن كنا نلاحظ بصفه عامة أنهم قد شيدوا عمائرهم على أطراف هذه الهضبة في العراق بالوركاء وأشور والحضر وفي الأقاليم الشرقية في نيزا وكوه خواجه .

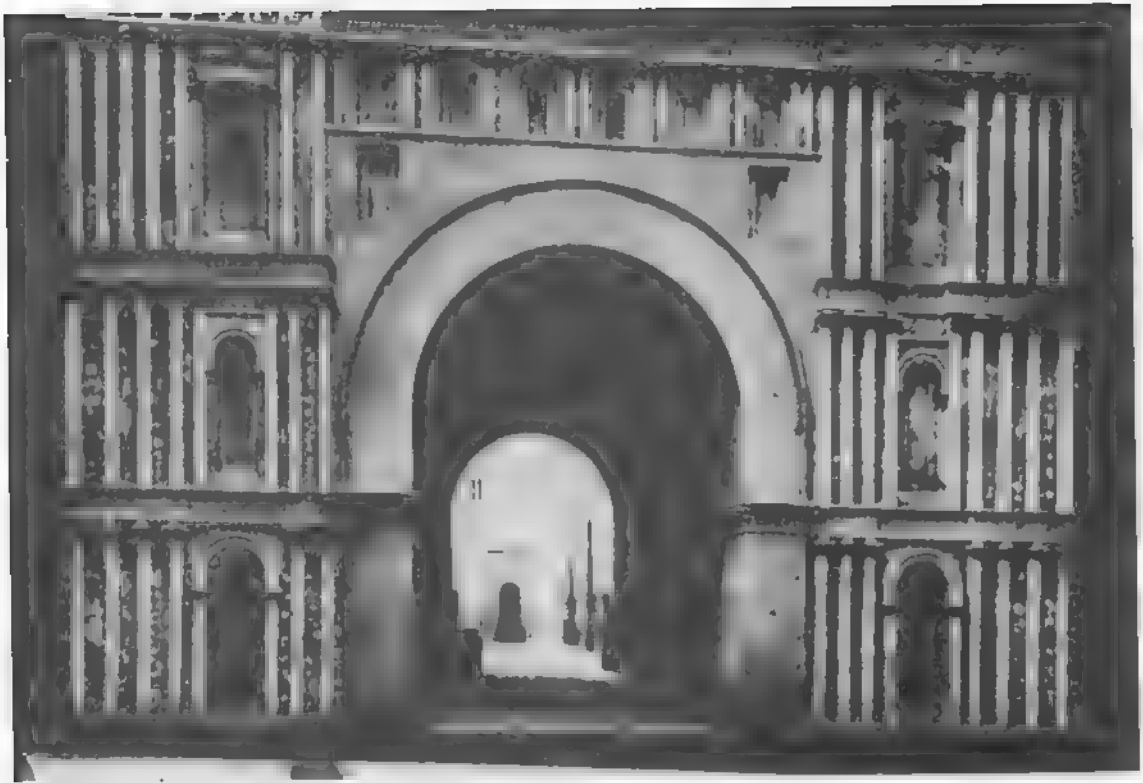
غير أن ثمة تغييرا قد لحق بالمنزل البارثي ، فأقيم من ثلاث قاعات إحداها رئيسية تتوسط قاعتين جانبيتين أقل منها مساحة ، واستبدل بالسقف المسطح القبو الذى تنسب نشأته إلى شرقي إيران ، وفقدت الأعمدة دورها كدعامات تحمل السقف ، وغدت مجرد عناصر زخرفية تلتصق بالأكتاف ، وظل الآجر مادة البناء الرئيسية . ومع ذلك فقد احتفظ البارثيون في بعض مبانيهم بالتقاليد الرومانية فشيّدوا جدرانها بكتل الحجر المُسوّى وغير المُسوّى على مانشده في مباني الحضر ، ولم يكن الأشوريون والبابليون يعتمدون في جماليات عمارتهم على زخرفة الأسطح الخارجية لمبانيهم ، وورث الأخمينيون عنهم هذا التقليد ، ولو أنهم استخدموا الآجر المزجّج والنقوش الخفيفة البروز التى تنتمي إلى تصميمات الأُزرّ الآشورية . وقد انصبّت جهود المماريين تحت حكم البارثيين على الواجهات بحيث يتركز التأثير الجمالي في التشكيل على الجدران المرتبة ، مستخدمين الجص في تشكيل الحليات والعناصر المعمارية القومية لترتين جدران قصورهم . ولم تعرف العمارة الإيرانية الطلاء الجصي إلا في عهد البارثيين ، حيث اكتفى العهد المتأغرق وخاصة في نيزا بطلاء من الطين ، وليس ثمة ما يدل على التأثير الشرقي في عالم العمارة اليونانية الرومانية أكثر من استخدام الجص معماريا في تشكيل الواجهات . ويعزو

البعض مصدر هذه الثقة إلى أقاليم شرقي إيران ، وقد استبدلت بها فيما بعد لوحات الفخار المحروق التي انتشرت من كوه خواجه شرقا حتى آشور والوركاء غربا . ومن العناصر الزخرفية الإيرانية الخالصة تلك الأقنعة المنحوتة في الحجر والتي نراها في مباني الحضرة وما هي إلا ردة للعصر الإيراني الممهد للتاريخ (لوحة ٢٠٤) على نحو مانشهد في جبانة سيالك . وهكذا بُعث هذا الموضوع الإيقونوغرافي من جديد في الفن البارثي ، ودليل ذلك قرون الشراب من نيزا التي تعد أقدم الآثار البارثية المعروفة (لوحة ٢٠٥) . وقد امتد تقليد الأقنعة هذا إلى دورا وبابل وإكباتانا [همدان] وقم ، كما انتشرت في العالم الروماني وجنوب روسيا وسيريا .

ولقد شيد البارثيون معبدهم من قاعة رئيسية مربعة يفصلها عن العالم الخارجي ممر ، ونحتوا سلما داخل الجدار يؤدي إلى السطح ، حيث وضعوا بيوت النار ، وكان الأخمينيون من قل يقيمونها إلى جانب المعبد ويؤدون طقوسهم الدينية في العراء . وقد ظل البارثيون يعدون الثالث « أهورا — ميترا — أنا هيتا » غير أن أناهيتا إلهة الماء مالئت أن احتلت بالتدريج مكان الصدارة من هذا الثلاث .

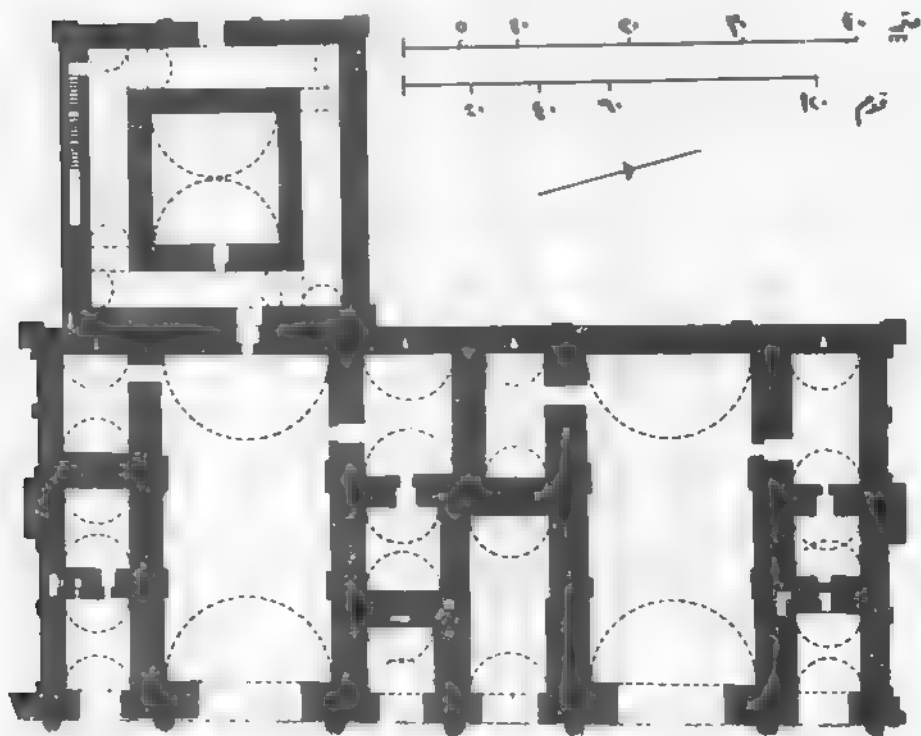


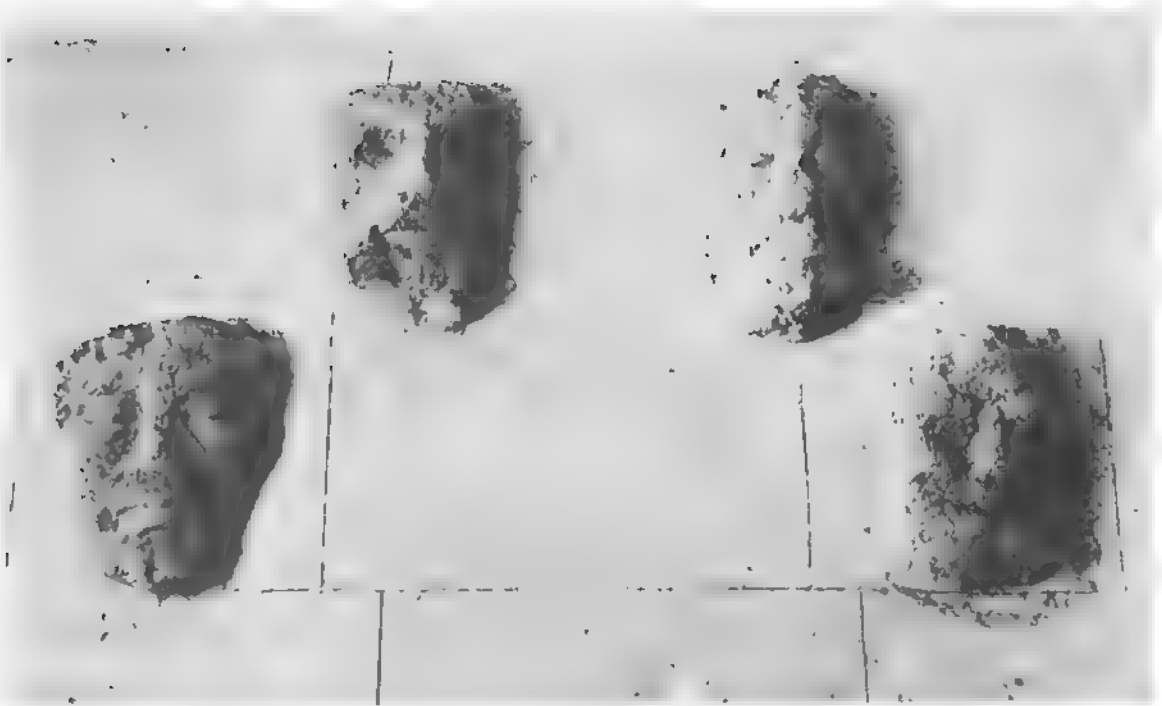
لوحة ٢٠٦ قصر نيزا .



لوحة ٢٠٢ شكل بين مكان عليه القصر .

لوحة ٢٠٣ تصميم الطراز الإيراني الكلاسيكي ذي الإيوانات . القرن الثاني ق.م .





لوحة ٢٠٤ الخصر بالعراق . واجهة
قصر مريه بوحوه محوثة . القرن
الثاني ق. م .



لوحة ٢٠٥ كوس شراب شنية
بقرون حيوانات من الكنز الملكي .
من العاج :
أ — كأس في مقدمته أسد مجح يعلو
فوهته إفريز أسطوري .
ب — كأس في مقدمته حريفون يعلو
فوهته إفريز أسطوري
ج — كأس في مقدمته إهة
القرن الثاني ق م .

التصوير البارثي

آثر الفن البارثي الإبقاء على نماذج الفن الأخميني التي كانت تجمع بين الروح الإغريقية والفارسية ، وخاصة في لوحات الولايم الجنائزية المقامة لتطهير روح المتوفي وفقا للشعائر الجنائزية ونشهد هذا التأثير في لوحة من مدينة دورا أوروپوس تمثل صيادا يطارد حمارين وحشين ممتطيا جواده في وضعة جانبية ، مرتديا قميصا يصل إلى ما فوق الركبة وسروالا طويلا ضيقا ، وتنتجه أصابع قدميه نحو الأرض ، وقد أبرز المصور أدق تفاصيل عُدّة الجواد (لوحة ٢٠٦) . وتوحي بعض الأعشاب بجو المشهد الطبيعي ، ويتخذ الوحش وضعة «الركض الطائر» التي كانت شائعة في النقوش الإغريقية الفارسية . وبرغم ذلك كله وبرغم محاولات الفنان إضفاء عنصر الحركة في المطاردة إلا أن اللوحة ظلت يثقلها الجمود .

والراجع أن التصوير الجداري قد صادف في عصر البارثيين تطورا وازدهارا متأثرا في ذلك بالتيارات الوافدة من الغرب ، كما ارتبطت بلوحات الجص البارزة ، غير أنه فرض طابعه عليها بما أضفاه من تشكيلات مفرغة ورسوم هندسية وكأنها التطريز تغشى مسطح اللوحة كله . وتعد اللوحة التي تزين جدران قصر كوه خواجا خير مثال لهذه التقنية التصويرية ، فهي تبرز أشكال المياندري الإغريقية والدوائر المتداخلة والشُرافات الأسبوية وكأنها أشكال من نور فوق خلفية من الظلال . وتدرى لوحة الآلهة الثلاث (لوحة ٢٠٧) الفن بتجربة جديدة سواء لمضمونها الديني الخاص أو لقيمتها الفنية المجردة ، فللمرة الأولى نرى محاولة لتصوير تراكب الشخصوس مما يعد خطوة تقدمية في أسلوب التصوير ، غير أنها للأسف محاولة فريدة لم تتكرر .

وتصور لوحة أخرى الثنائي الملكي (لوحة ٢٠٨) حيث تنسرب حرية الإيقاع إلى الصورة خلال محاولة لإطلاق الوضعة — التي تظهر فيها الملكة — من الجمود ، فراها وقد مالت نحو الملك ليعبر الفنان بهذا الميل الطفيف عن العاطفة التي تكنها الزوجة لزوجها . ويعد هذا الموضوع غريبا على الفن الأخميني الذي كان ينأى عن تصوير المرأة ، ولو أنها كانت تظهر في الفينة بعد الفينة كما هي الحال في النقش الموجود في إرجيلي العاصمة القديمة للدولة فريجيا وفي النقوش الإغريقية الفارسية . ويتجلى المفهوم الشرقي لتصوير البورتريه في صورة رجل رُسمت رأسه في وضعة جانبية بينما بدا صدره في وضعة مواجهة .

واذ افتقدت الجماليات الإيرانية عنصر الحركة ، كما كانت تجهل الأسلوب السردى ، وابتعدت البعد كله عن تصوير نبض الحياة في أشكالها ، لذا كانت عصية على التأثر بالاتجاه الإغريقي الرومانى . فنرى المصور في قصر كوه خواجه يعود إلى نفس أساليب المعالجة الخاصة بالأشوريين من حيث التقنية ، ونرى الأشكال مسطحة تحددها خطوط داكنة اللون ولمسات هنا وهناك لتأكيد بعض التفاصيل مثل الذقن أو الشعر على سبيل المثال . ونرى كذلك أن المذ الغربى قد انحصر أمام قصور الفنان الذى وإن نزع إلى تقبل النماذج الأجنبية إلا أنه عجز عن تمثيلها .

ومازال الفن الهارثى في كوه خواجه رهن البحث والتحقيق لم تتضح خصائصه كاملة حتى نستطيع الكشف عن المنبع الذى تسلسل منه التأثير المتأغرق إلى هذا الفن ، ويلحظ هرتزفيلد في هذه اللوحات الجدارية التى اكتشفها واستنسخها تأثير الفن الإغريقى البختيارى ، وذلك الفن الذى لم يتحدد طابعه حتى في نيزا نفسها على الرغم من وجود الآلهة والعبادات الإغريقية مما يوحي بهبوب موجة جديدة من التأثير الإغريقى الرومانى تُعد امتدادا لتلك الموجة التى تركت أثرها على فن الحضرة في القرن الثانى الميلادى ، والتى انتشرت صوب الشرق ولوّنت بصبغتها إلى حد ما الفن الإغريقى — البوذى في الجزء الشمالى الغربى للهند ، فإذا كانت ورقة الأكاثا تيشّر بلوحات الجص في القصور الساسانية في القرن الثالث ، فإن للوحة الآلهة الثلاث ما يماثلها في النقوش الجدارية الساسانية للحقبة نفسها .

ولعل محافظة الهارتين على جمود الصورة وخلوها من الحركة وبعدها عن الأسلوب السردى النابض بالحياة كان نوعا من التمرّد والصمود في وجه الغزو الفنى الإغريقى الرومانى ، وهو مايفسر الاستماعة بالأساليب الأشورية المتمثلة في استواء القوام فوق سطح الجدار ، وتحديد المحيط الخارجى للأشكال بالخطوط القائمة اللون ، وإبراز بعض التفاصيل كاللحية والشعر بلمسات سوداء . وتعد لوحة « الكونون » (لوحة ٢٠٩) أشهر اللوحات الجدارية التى خلفها الهارتيون والتى تصور كاهنين في ثياب بيضاء وعلى رأسهما عمامة الكهنوت وهما يقدمان قربانا للآلهة باسم إحدى العائلات . وقد تجلّت فيها — على الرغم من الصرامة والجمود الإيرانيين الواضحين — تيارات عدة مختلفة تؤكد تأثر الفن الهارتى بالفن « السامى » المنتشر في بلاد الرافدين والذى ينزع إلى الروحانيات ، وتأثره كذلك بالفن اللورستانى في أطراف إيران إذ تبنى قاعدة المواجهة التى استبعدها الفن الأخمينى ، والتى توحى هنا بطابع شعائرى ، وتأثره أيضا بالفن المتأغرق في ترتيب الشخصوى والميل إلى حشد اللوحة بشخصوى

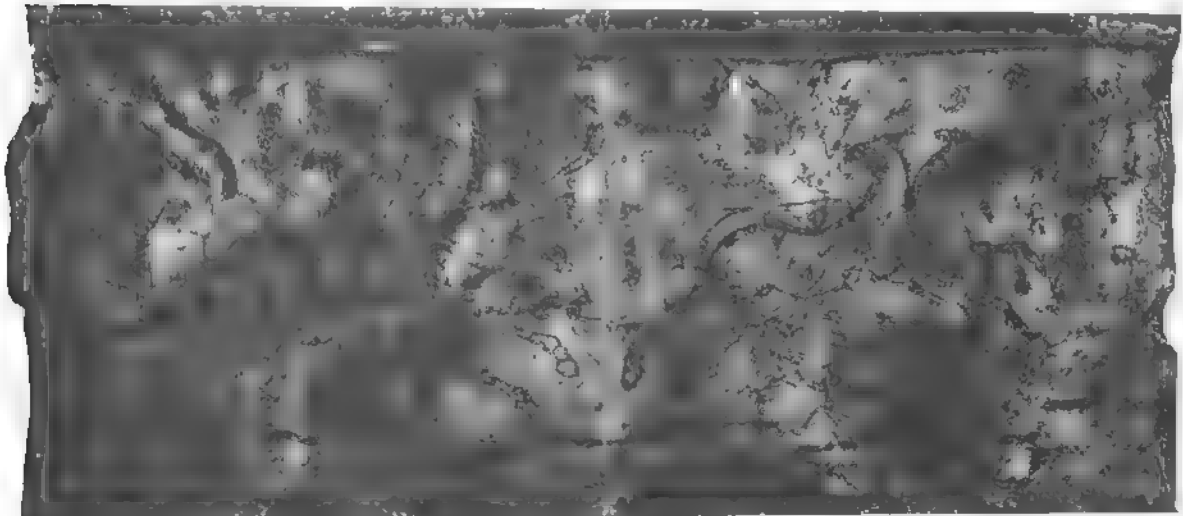
ثانوية . ولا ترجع شهرة هذه اللوحة إلى جمالها بقدر ما ترجع إلى أهمية التيارات المختلفة التي تلاقت فيها . ولقد تجاهل الفنان في هذه اللوحة البعد الثالث وتشكيل الجسم الأدمي وتحديد خطوط الرداء ، كما نرى الثياب مشكّلة من خطوط إجمالية . وعلى الرغم من تداخل التيارات المتأغرة والسامية النابعة من بلاد الرافدين في الفن البارثي إلا أن التصوير في دُورا أوروپوس ظل متمسكا بالنظام والأسلوب الإيرانيين .

وتكشف لنا النقوش البارزة الديية بمدينة تدمر حقيقة الفن البارثي ، وخاصة مشهد تقديم قربان الذي يرجع إلى عام ١٥٤ م والذي يقف فيه مقدّم القربان أمام مذبح النار في قلب اللوحة بين إلهين حربيين في وضعة مواجهة على ظهري جوادين في وضعة جانبية (لوحة ٢١٠) .

وعلى الرغم من تأثر الفنان البارثي بنقوش بريسبوليس المتوارثة عن الفن العيلامي ، حيث يمثل الفنان الملوك وأتباعهم متعاقبين في وضعة مجانية ، إلا أن الفن البارثي قد آثر المحافظة على الوضعة المواجهة التي تجلت في النقوش الجدارية التي تصور آلهة تتقبل قربان البخور يحاكي كل منها الآخر تمام المحاكاة (لوحة ٢١١) ، وهكذا حرّد الفن البارثي — حين لجأ إلى الوضعة المواجهة — المنظر من طابعه « المركّب » إذ أفقده عنصر الحركة ليعتد بالمشاهد عن الحو الواقعي ويثير فيه الإحساس برمزية المشهد .

واتجه الفنانون البارثيون إلى الأدب يستمدون منه موضوعاتهم ، وبدأوا يعبرون من خلال فنونهم عن قصص البطولة ومآثر الشخصيات التاريخية . وقد يكون الفن الإغريقي هو الذي أيقظ هذا الاتجاه الحديد فبادر الفنان البارثي إلى احتذائه ، واستوحى — على غرار — فنون قصصه الشعبي الذي كان رواه الجائلون يلقون ترحيبا كبيرا في القرى والقصور ، كذلك كانت مسرحيات أوريبيدس مصدر وحي الفنانين الإيرانيين ، وتسجل إحدى الكؤوس مشهدين من مسرحية سولوس ، أولهما يصور هرقل حين اشتراه سولوس عبدا ، ويصور الآخر هرقل وهو يقتل سيده سولوس (لوحة ٢١٢) .

لوحة ٢٠٦ تصوير جداري بارثي : فارس يطارد حمارين وحشين . تصوير جداري . بإذن من متحف اللوفر .



لوحة ٢٠٧ تصوير جناري يلقى : الآلة الثلاثة . ملون .



لوحة ٢٠٨ تصوير جداري بابل : الملك والملكة . كوه خواجه [فن اغريقي إيراني] .



لوحة ٢٠٩ تصوير جداري بارقي : لوحة الكونون . دورا أورويس .



لوحة ٢٩٠ فن بارتى تدمري : مشهد تقديم القرбан ، ويقف مقدمه أمام
الموقدين إلهين في وضعة مواجهة على ظهري جوادين في وضعة جانبيه
(١٥٤ م) . بادى من متحف اللوفر .

لوحة ٢٩٩ إلهة تتقبل قربان البخور .





النحت البارثي

ومن بين نماذج النحت البارثية يبرز التمثال البرونزي الضخم الذي عمر عليه معبد شامي (لوحة ٢١٣ ، ٢١٤) ويبلغ ارتفاعه مترين ويتكون من جزئين أساسيين هما الرأس وبقية الجسم . ولأول وهلة يتجلى أن الرأس صغير بالمقارنة إلى الجسد ، كما يختلف المعدن الذي صنعت منه عن المعدن الذي صُب منه بقية الجسم ، وقد رُكبت الرأس فوق الجذع وثبتت عند الرقبة بمادة لاصقة وأحيطت بطوق يشبه القلادة مما يشير إلى أنهما لم يصنعا في مكان واحد ، كما أن ثقل الجسد يرجح أنه قد صُب في شامي نفسها . وتشير الواقعية في الأسلوب الذي نحتت به الرأس إلى أن المثال الذي أنجزها فنان أجنبي قد يكون إغريقيا أو رومانيا أو من جنسية أخرى ، فلم نر إيرانيا يشكّل الأنف على هذه الصورة الناطقة بالحياة القريبة من الواقع . وقد حاول الفنان الذي أبدع هذا الرأس جاهدا أن يبرز الروح الكامنة أو جوهر الشخصية التي نحت لها تمثاله . وهذا الأسلوب بعيد كل البعد عن الروح الإيرانية والشرقية عامة ، فالمعروف أن الفن الإيراني فن زخرفي أساسا . وعلى الرغم من الدقة والمهارة التي نفذت بها مشاهد النحت الجداري بيروسيبوليس إلا أن الفنان الإيراني كان يعني بالشكل العام دون التفاصيل ، ويهم بالخشود الساعية بفروض الولاء والطاعة للعاهل الجالس فوق عرشه ، ولم يكن ليلفت قط إلى الطابع الخاص والشكل الفريد الذي يميز أنفا بالذات التي كان يشكّلها على هيئة منقار النسر في أغلب الأحيان . ويبدو أن الفنان الذي صُب جسم التمثال كان دون زميله الذي شكّل الرأس مهارة ، فهو برغم براعته في نحت عضلات الصدر وطيات الرداء لم يراع النسب بين حجم الرأس والجسد . ويتضح من الأسلوب الذي اتبعه الفنان في نحت تمثال هذا الأمير البارثي المتميز بالمهابة والوقار شغف الإيرانيين بالضخامة والعظمة ، كما نلمس قلرا من التحرر ، فالنراع تؤدي حركة واسعة ينفرد بها هذا التمثال بين التماثيل البارثية الأخرى التي تبدو جامدة ، حيث تلتصق الأذرع فيها ببقية الجسم .

وجاء إبداع البارثيين في مجال الفنون الزخرفية أقل شأنًا ، فلقد شكّلوا بعض أوانيهم في هيئة حيوانات على النسق الأخميني ، فصاغوا ذراع مبخرة على هيئة فهد مرن ممشوق القوام يحمل في رقبته طوق الصيد (لوحة ٢١٥ ، ٢١٦) ، وصاغوا كئوس الشراب الشبيهة بقرون الحيوانات في أشكال شرقية (لوحة ٢١٧) ، وحاكوا المنجزات الأخمينية في تشكيل الجزء الأمامي من الحيوانات الخرافية . وإذا كانوا قد رسموا بعض المناظر الأسطورية اليونانية على حوافي بعض هذه الكئوس (لوحة ٢١٨) ، فقد كانت الأتعة التي نراها على حوافي بعضها الآخر موضوعات زخرفية إيرانية قديمة . ومعنى هذا أن تيارات ثلاثة قد ساهمت في تشكيل هذه الكئوس أحدها غربي والآخريان شريان (لوحة ٢١٩ ، ٢٢٠ ب ، ٢٢١) .

وحافظ البارثيون على تقاليد الأخمينيين في النقش على الصخور ، فنرى للملك البارثي ميترادات الثاني في القرن الأول قبل الميلاد نقشاً أسفل نقش داربوش على صخرة يستون للإيجاء بأنه من سلالة ملك الملوك ، كما نعرف على مُقَدِّم قربان لوحة الـ « كونون » في كتلة الصخر التي نقشت عليها صورة أمير يارثي يقدم القربان أمام هيكل وهو في وضعة مواجهة يبدو فيها جمود الحركة وإن وضحت التفاصيل الدقيقة للثياب (لوحة ٢٢٢) .

وفي ظل حكم البارثيين الذي استمر خمسمائة عام بدأت من القرن الثالث ق.م اتسعت رقعة الامبراطورية الإيرانية وشملت المساحات الممتدة بين نهر الدانوب ومصب نهر السند وبين الفرات ومشارف الصين . فنشرت بها الحضارات الشرقية القديمة ، وأوقفت الزحف الإغريقي الروماني ، وصبغت المنطقة بصبغة فنية واحدة تستمد أسسها من حياتهم المرتبطة بالقروسية والحرب وصراع الحيوان ، وتظلّ بجناحيها التيارات الفنية التي كانت تسير نقلة شعوبها المختلفة أتى سارت في آسيا . وقد حوّل البارثيون الموضوع الديني الشائع عند الأخمينيين ، وهو تصوير الملك الذي يقدم القربان واقفاً تحت تمثال «أمورا مزدا» النصفي إلى موضوع سياسي يرمز إلى التآلف بين الإله والملك ، وذلك بواسطة حلقة التحالف الرامزة للسلطة ، وهو المصدر الذي استمدت منه مشاهد التنصيب والتي أصبحت — تحت التأثير اليوناني — تصور الإله واقفاً أو ممتطياً جواداً وهو ينصبّ الملك (لوحة ٢٢٣) . واحتل مشهد الصيد مكاناً بارزاً في تزوين الكئوس (لوحة ٢٢٤) ، وكذا موضوع الوليمة القديم الذي عاش خلال الفن الإيراني ، وإن قدّمه في شكل وليمة جنائزية شعائرية يصاحبها مشهد صيد يؤديه المتوفي . وشاعت النقوش والفنون الدقيقة البارثية في البلاد المجاورة التي مضت تحاكي الحلّى من عقود وأساور وأقراط مزدانة بالأحجار الكريمة ، وخاصة في الوركاء ونيهور بأرض الرافدين . وقد استعمل ملوك الصرماط في روسيا الجنوبية القلائد التي تنتهي برأس الحيوان والتي كان يضعها ملوك لورستان والأخمينيون حول أعناقهم (لوحات ٢٢٥ ، ٢٢٦) . كما عثر على تمثال صغير من الذهب يرجع أنه جزء من قلادة لإله الحب إيمروس المجتّع وهو يمتطي دابة ملفقة شبيهة بالتنين ، ترصّع الأحجار الكريمة المختلفة الألوان جسده وقوائمه (لوحة ٢٢٧) .

وانتشرت اللوحات الجدارية في روسيا الجنوبية وتركستان ، كما انتشرت فيها وضعة المواجهة المألوفة في فن لورستان تصويرا ونقشا . وقد حرص الفنان على تصوير الفارس ممتطيا جواده في وضعة يبدو فيها صدر الجواد ووجهه بالمجانبية ، وذلك ليكون الفارس في وضعة مواجهة (لوحة ٢٢٨ أ) ، وإن شذت عن هذا الأسلوب بعض الدمى التي شكلها الفخّارون وعثرنا عليها بالعشرات إلى جوار الجبانات (لوحة ٢٢٨ ب) .

لوحة ٢١٣ فن باري : تمثال من البرونز . شامي . بادن من متحف طهران . القرن الثاني ق.م .

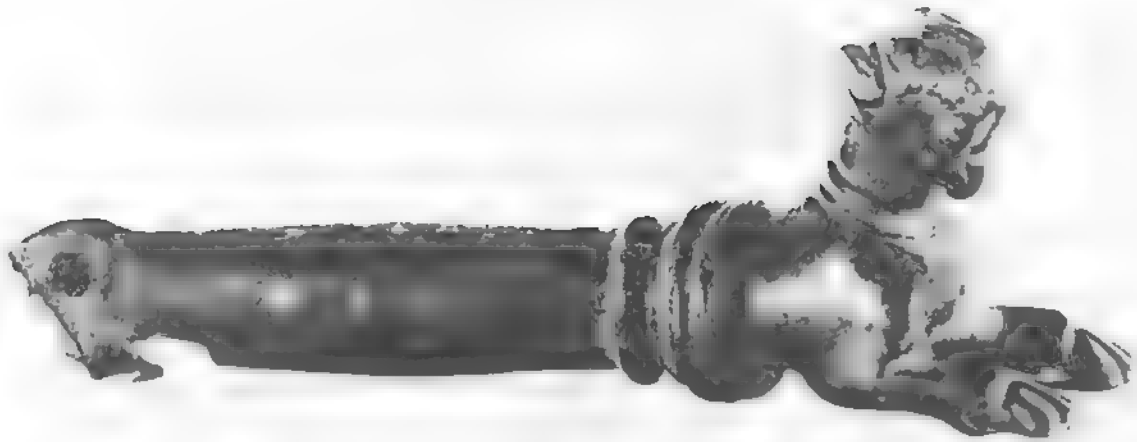


لوحة ٢١٤ من بارتى : نقش الأمير
الدرقي . مصيل .



لوحة ٢١٥ فن بارتى لورستان : ذراع مبحرة على هيئة فهد ممشوق القوام من البرونز . القرن الأول الميلادي . بإذن من متحف
كليفلاند للفنون .

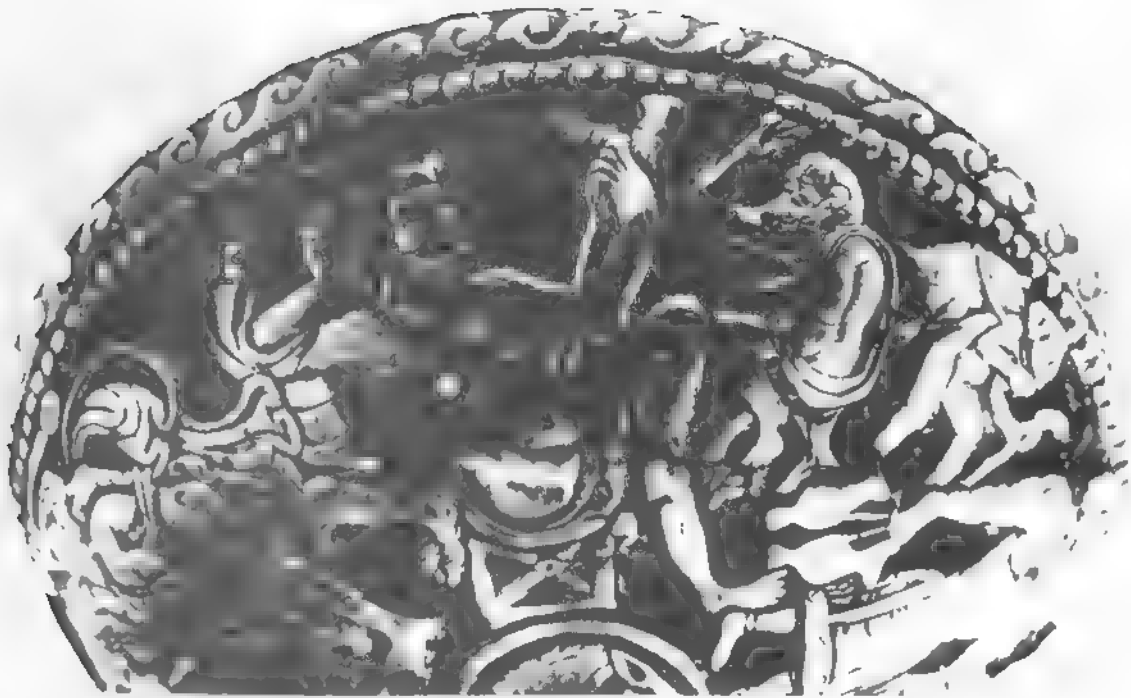




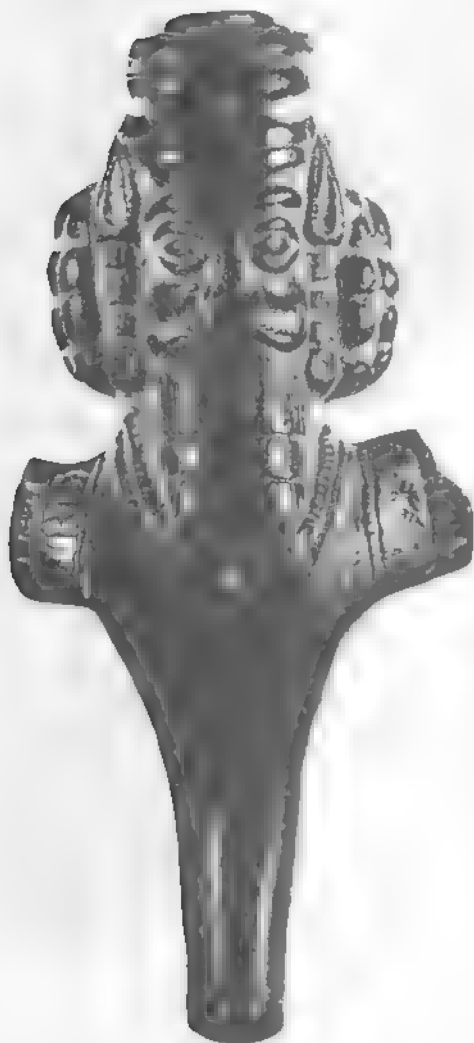
لوحة ٢١٦ من باري : ذراع كأس على شكل فهد . من البرونز . بإذن
من متحف طهران .

لوحة ٢١٧ فن باري : رأس تيس . مجموعة أمير موناكو .

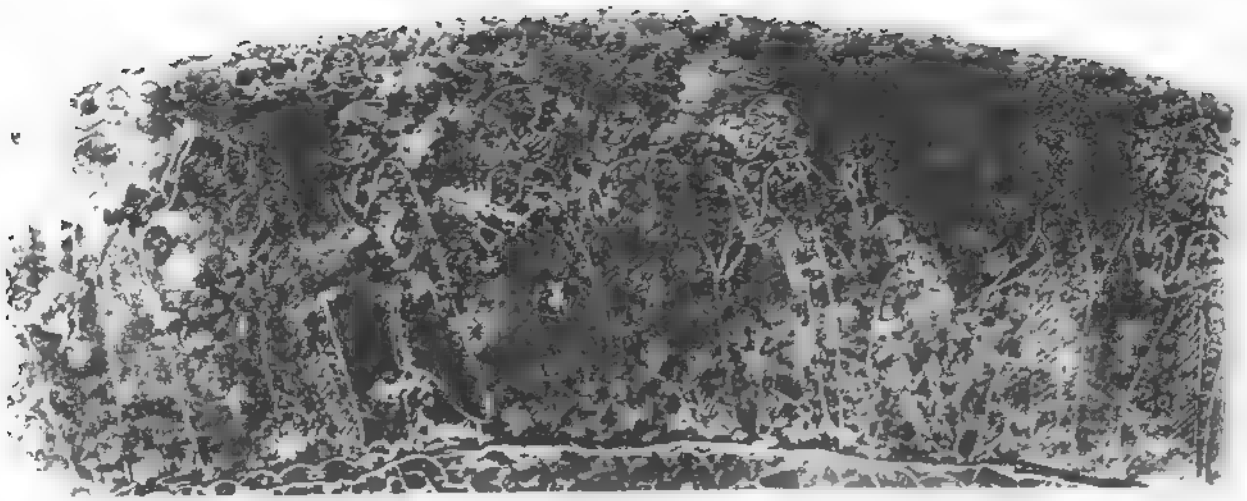




لوحة ٢١٨ فن باري : كأس ازدانت بنقوش تمثل إحدى التراجيديات .
[اغريقي إيراني] . باذن من متحف الإرميتاج .



لوحة ٢١٩ فن باري : ادمية من البرونز لمحارب باري . من أمارلوجيلان .

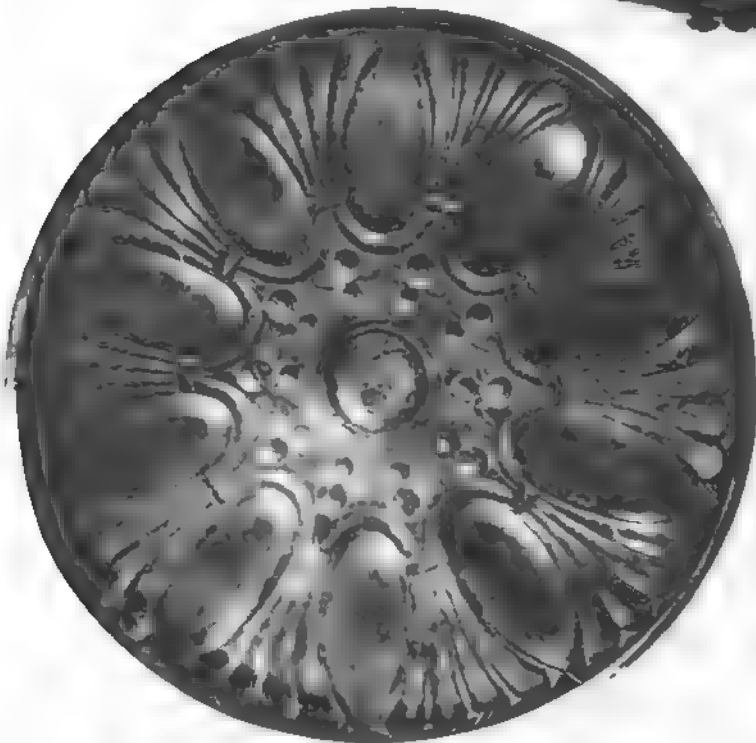


لوحة ١٢٢٠ زيفيه : وعاء برونزي . بإذن من متحف طهران .

لوحة ٣٢٢٠ ريفيه : وعاء برونزي . بإذن من متحف طهران . القرن التاسع ق.م .



لوحة ٢٢١ لورستان : طبق من البرونز . القرن ١٢ ق.م . بإذن من متحف طهران





الوجه ٢٢٢ من الوجه
الشمالي من القرن الأول
القرن الأول - الثاني الميلادي



الوجه ٢٢٣ من الوجه
الشمالي من القرن الأول
القرن الأول - الثاني الميلادي
الآثار من متحف طهران



لوحة ٢٢٤ فن باري : [إغريقي إيراني] : كأس مزدانة بنقوش تمثل
مشهد صيد . بإذن من متحف الإرميتاج .

لوحة ٢٢٥ فن باري : أقراط وعقود . ملون .





لوحة ٢٢٦ فن باري . نهاوند :
حلي بارتية تستوحي منجزات
الأخمينيين . توكة حزام . نسر
وفريسته داخل رصيبة مطعمة
باللازورد . باذن من متحف
المتروبوليتان .



لوحة ٢٢٧ من باري نهاوند : تمثال
صغير من الذهب لإله الحب إيروس
وهو يمتطي حيوانا ملففا شبيها
بالتنين ، الراجح أنه جزء من قلادة .
باذن من متحف طهران .

لوحة ٢٢٨أ فن باري . دورا
أوريوس . فارس يعلو بجواده . القرن
الثالث — الثاني ميلادي .



لوحة ٢٢٨ب فن باري : لوحة
فحارية لفارس باري . القرن الثالث
ق.م . بإذن من متحف برلين .



فن تدمير [بالميرا]

يقول بعض المؤرخين إن اسم تدمير في اللغة السُريانية واسم بالميرا في اللغة اللاتينية يعني مجموعة ضخمة من النخيل ، وهو ما ينطبق على هذه المدينة القديمة التي كانت واحة وسط الصحراء السورية على مبعدة ١٥٠ كيلو مترا شرق مدينة حمص وعلى مبعدة ٢٤٠ كيلو مترا من الفرات . غير أن البعض الآخر يذهب إلى أن اسم بالميرا لا علاقة له بمجموعات النخيل ، وإنما هو المقابل اليوناني واللاتيني لكلمة تدمير ، وهو الاسم ما قبل السامي للموقع ، والذي لا يزال مستخدما حتى الآن . وإذا كانت مركزا هاما لطرق القوافل فقد بلغت في القرن الأول الميلادي شأوا عظيما بفضل سيطرتها على التجارة وبفضل قوتها العسكرية ، وكانت وقتذاك تدور في فلك العالم الروماني فارتفع شأنها . وفي عام ٢٦٠ عين الامبراطور قاليريانوس سبتيموس أوديناثوس العربي حاكما على سوريا ، فتصدى للفرس الساسانيين بقيادة شاپور الأول وألحق بهم الهزيمة ، ومنع نفسه لقب « ملك الملوك » أسوة بشاپور ، كما زحف بقواته مرتين في عامي ٢٦٢ ، ٢٦٧ حتى أسوار عاصمة الفرس في تيسفون ، وتمت له السيطرة على معظم أرجاء الامبراطورية الرومانية في الشرق الأدنى . ومالبثت أرملته زنوبيا أن غزت مصر واقتطعت بعض أقاليم آسيا الصغرى إلى أن ألحقت روما الهزيمة بتدمير سنة ٢٧٣ ودمرتها تدميرا . وكان الإله الرئيس لأهل تدمير الأراميين هو بعل ولعله النطق المحلي لبعل ، وما لبث أن صار بعل ، وكان يسيطر على حركة النجوم والأفلاك ، وربط التدمريون بينه وبين إله الشمس يارهيبعل وإله القمر أجليبعل . وكما تتميز عقيدة تدمير الدينية بالتوفيق بين العقائد المختلفة تندرج حضارتها تحت قائمة الحضارات المركبة أو المهجنة ، فمن النظرة الأولى إلى أطلال هذه المدينة — التي مازالت تتيح لنا أن ننخيل تخطيط المدينة القديمة — نلمس اللقاء الذي تم بين الفن الإيراني والفن اليوناني والروماني ، فالفن التدمري هو أحد فروع الفن اليوناني الشرقي ، حيث الطراز الكورنثي يكاد يطغى على كل المنشآت ،

غير أن غزارة اللقائف والحليات المعمارية والنحت الخفيف البروز ، واتباع قاعدة «المواجهة» البارثية في صياغة التماثيل النصفية للموتى (لوحات ٢٢٩أ ، ب ، ج ، ٢٣٠) والطابع الكهنوتي^(٨١) لتماثيل الآلهة تكشف كلها عن مدى تأثير فنون ما بين النهرين وإيران . كذلك تجلّى تزواج الذوق البارثي والنوق الإغريقي الروماني بصفة واضحة في ثياب أهل المدينة التي نجدها مصورة بدقة في تماثيلهم (لوحة ٢٣١) ، فثياب موتى الأثرياء پارثية في حين أن ثياب تمثال زبديول [زبديعل] ^(٨٢) النصفى إغريقية .

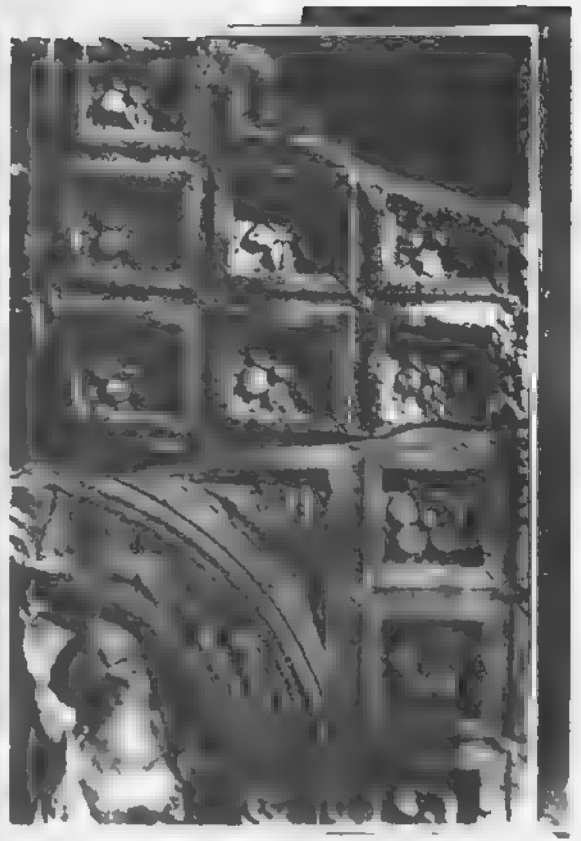
ومع احتفاظ أهل تدمر بأصلهم «السامي» فقد تأثروا بالرومان ، في نفس الوقت الذى تمسكوا فيه بالحضارة البارثية التى كانت تمنح إلى المادية. تدفعهم حاجتهم الاقتصادية إلى الاهتمام بالشرق وعبور بلاد فارس للوصول إلى شمال الهند الغربى . وكانوا يشترون تماثيل البرونز من سيلوقيه [سلوكيا] الواقعة على نهر دجلة أو من سوسه للانتجار بها . وظلت تدمر حتى نهاية عهدها مركزاً لتأثير الفن البارثي وظهرت بها روائع خالدة لاتزال شاهدة على مألوفته هذه المدينة للفن من جهد عظيم (لوحات ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥) .

وتسود قاعدة المواجهة البارثية فن تدمر الدينى والجنائزى على نحو ما نرى في لوحة غرفة الطعام ذات الأسرة الثلاثة التى تمثل وليمة جنائزية بمقبرة «ملكو» (لوحة ٢٣٦) ، وفي لوحة النقش البارز التى تمثل سيدة تدمرية «بولايا» مع شقيقها «مولا» (لوحة ٢٣٧) ، كما نشهدها في التماثيل النصفية للموتى . كذلك نلاحظ طابع التناسق البارثي في تمثال زبديول ، وهو التمثال المنحوت في القرن الأول الميلادى (لوحة ٢٣٨) والذى يكشف عن جهد النحات الكبير في إبراز الجانب الروحي فيه .

وثمة تمثال للملك فيلوجيز الثالث يعدّ من التحف الفنية الممتازة لهذا العصر بدقة حجمه وصدق تعبيراته التى تفيض نبلا ووقارا (لوحة ٢٣٩) ، ويوحى صغر حجمه بأنه من صنع مقال متخصص في نحت الأحجار الدقيقة ، ويكشف هذا التمثال بهدوئه واتزانه عن أن الشرق هو المهد الحقيقي لهذه التماثيل النصفية .

(٨١) Hieratic هي أشكال الشخص المشوّرة ذات الصرامة التى لا يلتفت فيها اجتهاد إلى السمات الطبيعية بل إلى إسباغ القداسة على الشخص أو الشيء المراد تصويره .

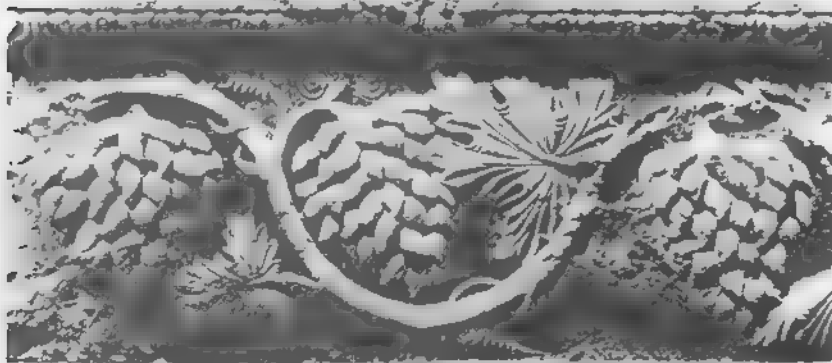
(٨٢) Bol, Boal and Bel



لوحة ١٢٢٩ من تدمري : نقوش
بررة تجمع بين الفن الإغريقي
والروماني .



لوحة ٢٢٩ ب من تدمري : نقوش
بارزة تجمع بين الفن الإغريقي
والروماني .



لوحة ٢٢٩ ج من تدمري : نقوش
بارزة تجمع بين الفن الإغريقي
والروماني .



THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS



جداري يمين
اغريقه



لوحة ٢٣٢ فن تدمري : نقش جداري يصور هودجا فوق جبل ، ومن خلفه ثلاث نساء محجبات .

لوحة ٢٣٣ فن تدمري : نقش جداري يصور قافلة .





لوحة ٢٣٤ فن بارتى تدمري : رأس
نسر . القرن الثاني الميلادي .



لوحة ٢٣٥ فن بارتى تدمري :
مذبح رب بلا اسم . اليد قابضة على
الصاعقة . عام ٢٢٣ م .



لوحة ٢٣٦ من تدمري : حجرة طعام ذات ثلاث أسرة تمثل ولية جنازية من مقبرة ملكو بتدمر . بداية القرن ٣م بإذن من متحف دمشق .
 لوحة ٢٣٧ من تدمري : نقش بارز يمثل سيدة تدمرية «بولابا» مع شقيقها مولا . القرن ٢م — بإذن من متحف دمشق .





لوحة ٢٣٨ فن بارتى تدمري : تمثال
زاهديبول النصفي . عام ١٠٠ م .
بادن من متحف دمشق .



لوحة ٢٣٩ فن بارتى تدمري : تمثال
نصفي للملك فيلوجيز الثالث . عام
١٤٨-١٩٢ م

فن الحضرم

كانت الحضرم عاصمة مملكة صغيرة في شمال العراق غير بعيدة عن الموصل ، اشتهرت بأطلال حضارة غابرة في القرن الثاني الميلادي . وقد أخذت الحضرم عن البارثيين عمارتهم وخاصة البيت ذا الفناء المكشوف والإيوانات الأربعة .

وكشفت الحفائر بمدينة الحضرم عن نموذج مصغير لمعبد تتوسطه أسطوانة عليها حنية بداخلها النسر رمز الشمس ، كبير آلهة المدينة . ويحيط بالأسطوانة ثمانية أعمدة من الطراز شبه الكورنشي ، زين جذع كل عمود منها براية من رايات الحضرم ، وقد أضيفت بعض أقمعة الشخصوس في أركان المعبد فوق تيجان الأعمدة ، وكذلك أوراق الأكانثا التي تقوم مقام القرون في هياكل النار . ويعلو المعبد تمثال إله لعله زحل يحمل بإحدى يديه شعلة وباليد الأخرى سعة نخيل وإكليل النصر (لوحة ٢٤٠) .

وليس لدينا من وسيلة للتعرف على النقوش الدينية سوى ما نراه في مبنى معبد الحضرم (لوحة ٢٤١) ، إذ تمثل اللوحة المنقوشة التي عثر عليها بالحضرم عام ١٩٥١ والمحفوطة بمتحف الموصل بالعراق إله الجحيم « نرجال أهرمين » [المقابل لها ديس — بلوتو — إله العالم السفلي عند الإغريق والرومان] منتصباً في وضعة مواجهة وفقاً للقاعدة الإيرانية وقد اتخذ اسم نرجال القديم ، إله الجحيم لدى السومريين مرتدياً ثياب نبيل پارثي بما في ذلك سيفه رافعا بيده اليمنى بلطة . وهو هنا الإله المقابل « لميترا » والمقابل « لأشك » . وبحواره نرى رمز الكواكب السبعة التي كانت توضع على تماثيل لورستان البرونزية . وتعتلي ابنته [المقابلة لأنهايتا] إلى يساره عرشاً من أسدين حاملة الرمز المشعوم للكواكب

السبعة . وتضم اللوحة إلى ذلك صورة كيريروس^(٨٣) ذى الرؤوس الثلاثة [الفكر الأثيم والقول الفاحش والفعل الشرير] حارس العالم السفلي ، والأفاعي والعقارب والثعابين شديدي القرب من التقاليد الإيرانية المنبثقين من كنفى الشيطان أهرمين (لوحة ٢٤٢) . كذلك مثلت الكواكب السبعة الرامزة للأيام السبعة ووضعت في معبد خاص بمدينة الحضر (لوحة ٢٤٣) .

وأخص ما تتميز به بعض تماثيل الوجوه في الحضر النزوع نحو الدقة الذى يدلنا على تأثره بالفن الأخميني تأثرا لم ينقطع ، إذ ثمة تصنيفات شعر معمارية الطراز من تلك التى كانت شائعة آنذاك (لوحة ٢٤٤) مع عدم التخلّي عن الواقعية . ويبدو جهد الفنان واضحا في إضفاء الطابع الروحي من خلال تفاصيل الثياب وتصنيف الشعر والحلى (لوحات ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠) . ومن بين قطع النحت الطقسية التى وجدت بمعابد الحضر والتى تعبر عن الفن البارثي خير تعبير ، لوحتان من النقش البارز على الحجر الجيري ، ظهر بالأولى ثلاثة تماثيل لثلاث نساء يقفن على أريكة أمامها أسد ، وكأنما يظهرن واقفات على ظهر الأسد ، تشمل الوسطى الإلهة اللات وقد نحتت على هيئة أثينا إلهة الحكمة عند الإغريق . أما الأخريان فلهما تمثلان امرأتين أو ربّتين ، والراجح أن اللوح بأكمله يمثل الثالوث العربي : اللات ومناة والعزى ، وقد وجد ضمن مجموعة معبد آشوريل (القرن الأول الميلادي) (لوحة ٢٥٢) . وظهرت باللوحة الثانية واجهة معبد بهيئة إيوان داخله ملك يقدم البخور وبجانبه راية الحضر «سيما» وهى مسلة سنطروق الأول ، وإلهة النصر فوق الملك تحمل بيدها أكاليل الغار (لوحة ٢٥٣) .

وفي الوقت الذى ارتد فيه الفن البارثي إلى تقاليد الفن الإيراني المبكرة حقق تقدما ملحوظا في تحرير الفنان من الطابع الإغريقي الذى امتزج بالفن الإيراني خلال العصر الأخميني (لوحة ٢٥٤) ، وشاع في معابد تدمر المتميزة بطابع متأغرق فريد سواء في أعمدها أو في نقوشها . وكانت هذه بداية لظهور تيار إيراني جديد اتضحت معالمه بعد ذلك خلال القرن الأول الميلادي . فلقد حشد الملك أنطيوخوس الأول الكوماچيني (٦٩ — ٣٤ ق.م) مجموعة عظيمة من آلهة إغريقية الأصل ممتزجة بالآلهة الإيرانية ذات أحجام ضخمة فوق الجانب الغربي للتل الجنائزي بمدينة نمرود — داغ (لوحة ٢٥٥ ، ٢٥٦) . وكان أنطيوخوس الأخميني الأصل يوناني الثقافة فأضاف إلى تمثال هرقل شاربا إيرانيا (لوحة ٢٥٧) ونحت لنفسه تمثالا (لوحة ٢٥٨) إلى جانب تمثال الإلهة كوماچين رمز بلاده وحامية مملكته (لوحة ٢٥٩) ، وأضاف نسرا وأسدا لحراسة هذه التماثيل تذكّرنا وضعتهما بالحيوانات الحارسة لأبواب قصور اصطخر (لوحة ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢) .

وتكشف هذه المجموعة من التماثيل عن الصلات التى ربطت بين الروح الإيرانية والروح المتأغرقة في الفن والدين ، كما تكشف عن رصيد إيقونوغرافي للمشاهد الإيرانية البحتة وخاصة مشاهد

(٨٣) ابن تقيون وإحيديا في الأساطير الإغريقية وكانت إليه حراسة الجحيم ومنع من يدخل إليه من الإغلات

التنصيب ، وعن التأثيرات المتداخلة ، كأن يمزج الفنان بين شخصية أبوللو وشخصية ميترا ، فيصور الهالة المشعة لإله الشمس بوصفها النور الذي كان الإله يغمر به الكون ، على حين يخضع البرسوم الإيراني على شخصية الإله (لوحة ٢٦٣) فكما ظهرت الروح الأخمينية في النزعة إلى كل ما هو ضخيم هائل ، ظهرت التقاليد اليونانية في إضفاء الشكل البشري على الآلهة ، وفي اكتشاف لحاتي عمود — داغ ماينطوي عليه الجسم الإنساني من تناسق ومحاولة تقديمه في هذه المجموعة من التماثيل . ومن بين القطع الفنية التي تم العثور عليها بالحضر وترجع إلى هذه الحقبة أيضا ويتجلى فيها هذا الامتزاج بين الروح المتأغرقة والروح الإيرانية قناعان من المحاس أحدهما لباكخوس إله الخمر عند اليونان (لوحة ٢٦٤) والآخر للجورجونه ميدوسا (لوحة ٢٦٥) . أما القطعة الثالثة فهي نصب للنار والبحور من الحجر الجيري تعود أربعة قرون تحيط بجفنة يوضع بها البحور . وفي واجهة النصب محراب داخله ربة جالسة وقد وضعت يديها على رأس لبوتين ، والراجح أنها الربة اترعتا زوجة بعلمشين إله السماء (لوحة ٢٦٦) .



لوحة ٢٤٠ فن باري . الحضر :
مصغر لمعد من الحضر .



لوحة ١٧٤١ فن باري . الحضر : معبد الحضر . تصوير كاتب هذه السطور .

لوحة ١٧٤١ ب فن باري . الحضر : معبد الحضر . تفصيل . تصوير كاتب هذه السطور .





THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS



لوحة ٢٤٣ فن باري . مجموعة من
التماثيل الصغيرة من حجر الجبس تمثل
الكواكب السبعة وتمثل يدورها الأيام
السبعة . وجدت في معبد خاص بها
بمدينة الحضر . القرن الثاني الميلادي .



لوحة ٢٤٤ سوسه . ملكة بارتية .
القرن الأول ق.م .



لوحة ٢٤٦ تمثال من المرمر يمثل
سنطروق ملك الحضرة (تفصيل) .

لوحة ٢٤٧ فن باري . رأس أتلو
ملك حدياب . وجد بالمعبد الثالث
في الحضرة ، يحتمر بالقلنسوة الخاصة
بملوك البارت ، وهي ذات شكل
مخروطي من الأمام وتتصل بحافتها
أغطية للأذنين والرقبة . بإذن من
المديرية العامة للآثار بالعراق .

لوحة ٢٤٨ فن باري . رأس من
الحجر الجيري وجد بالمعبد الرابع
بالحضرة ويتميز بسمائه وبلحيته شبه
المديبة ويبدو أنه لكاهن من كهنة
الحضرة . بإذن من المديرية العامة
للآثار بالعراق .

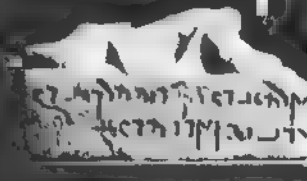
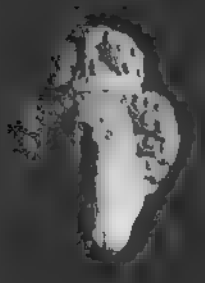
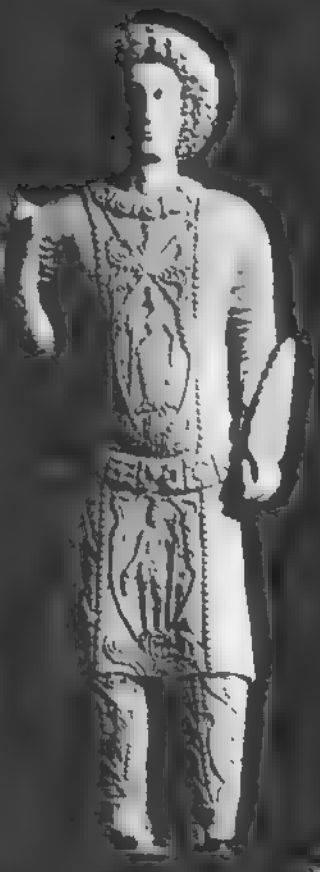




لوحة ٢٥٠ فن باري : تمثال من
حجر الجبس يمثل كاهنا من كهنة
الحضر اسمه بلنا . عثر عليه في معبد
أشور بعل بمدينة الحضر . القرن الأول
م . بإذن من المديرية العامة للآثار
بالعراق .



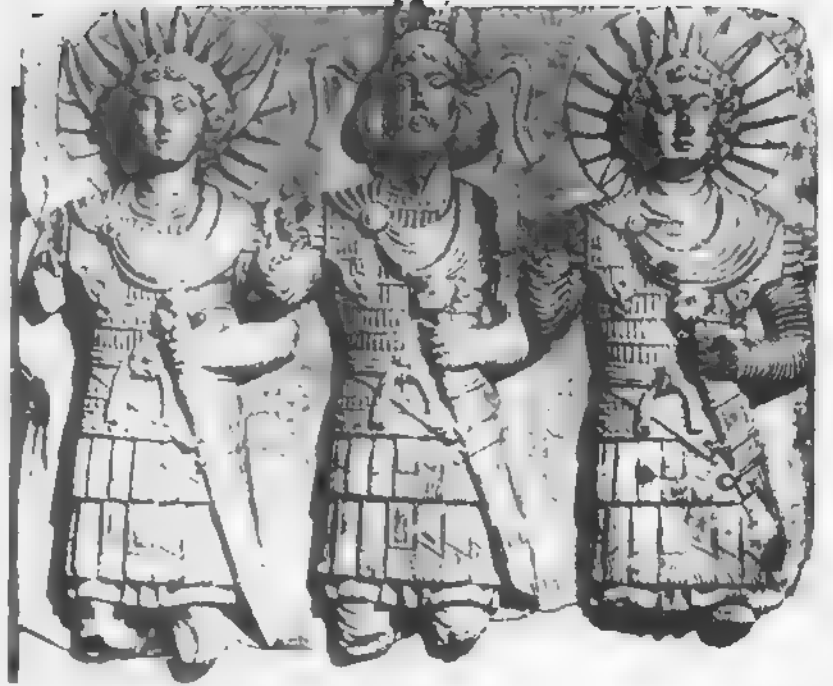
لوحة ٢٤٩ فن باري . الحضر :
تمثال من الحجر الجيري بالحجم
الطبيعي يمثل الأميرة دوشفري إينة
الملك ، وجد في معبد كُرس لعبادة
الإله آشور بعل . القرن الثاني
للميلاد . بإذن من المديرية العامة
للآثار بالعراق .



...
...
...
...

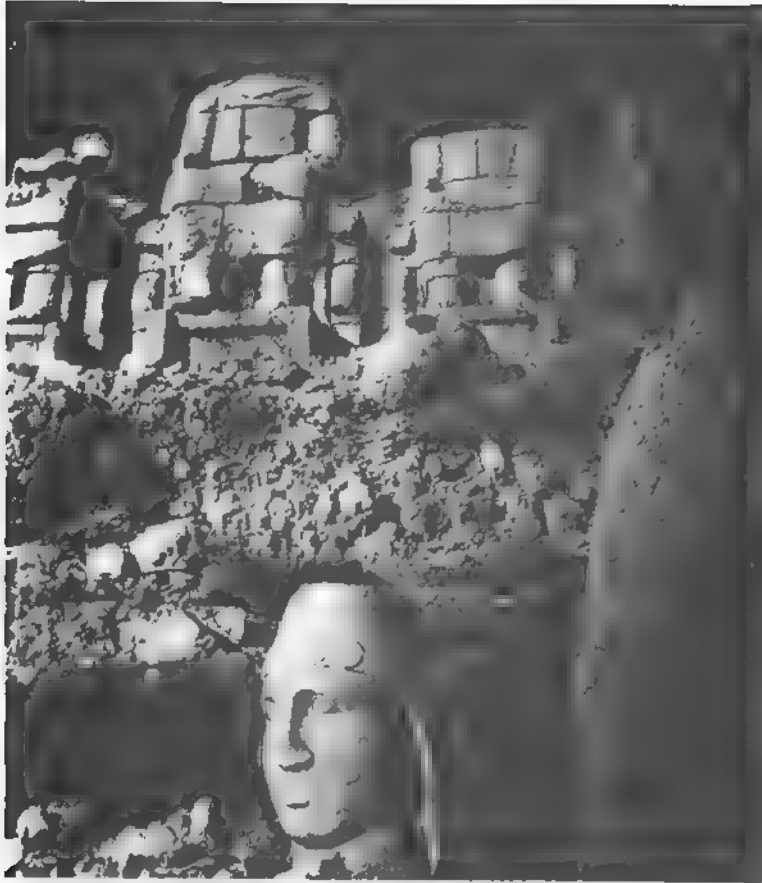


لوحة ٢٥٤ فن باري : تدمر :
الثالث التدمري . أجليبعيل
وبعلشمين وملكبعيل . القرن
الأول م . بإذن من متحف اللوفر .



لوحة ٢٥٥ غرود داغ [فن إغريقي
إيراني] : منظر عام للتل الجنائزي
للملك أنطيوخوس الأول
الكوماجيني . بإذن من وزارة التعليم
والثقافة بتركيا .



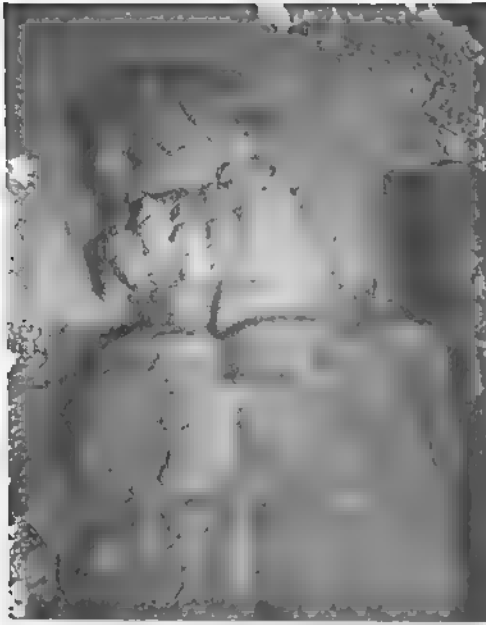


لوحة ٢٥٦ عمود داغ : إلهة مقبرة
أنطيوخوس . تفصيل .

لوحة ٢٥٧ عمود داغ : رأس هرقل
عام ٦٩ — ٣٤ ق.م . بإذن من
وزارة التعليم والثقافة بتركيا

لوحة ٢٥٨ عمود داغ : رأس الملك
أنطيوخوس الأول . بإذن من وزارة
التعليم والثقافة بتركيا .





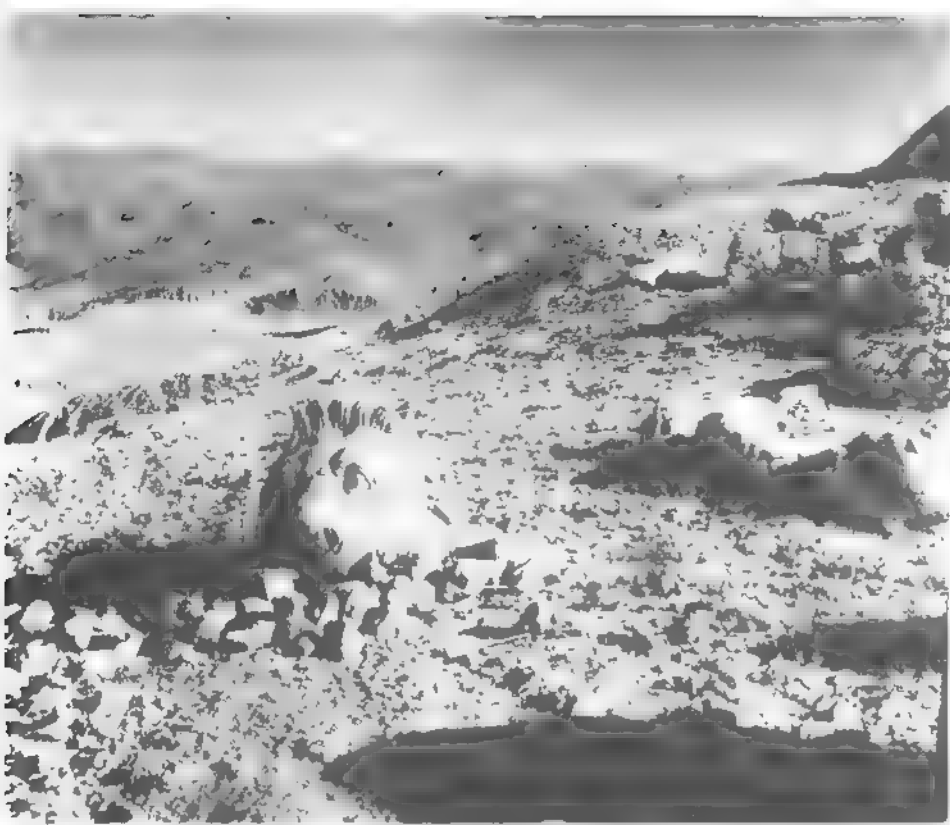
لوحة ٢٦٠ عمود دأع : تمثال
هرفق



لوحة ٢٥٩ عمود دأع : رأس الإلهة
كوماجين . بإذن من وزارة التعليم
والثقافة بتركيا .

لوحة ٢٦١ عمود دأع . الأسد حارس القصر





لوحة ٢٦٢ غرود داغ : الأسد
حارس قصر اصطخر .



لوحة ٢٦٣ غرود داغ : مشهد
تسليم الملك أنطيوخوس مقاليد
الحكم ، جمع فيه الفنان أبوللو وميثرا
لي شخصية واحدة .

لوحة ٢٦٤ الحضر : [فن إغريقي
إيراني] قناع من النحاس : وجه الإله
ديونيسوس [باكخوس] إله الخمر
عند اليونان . ويظهر شعر الرأس
مزين بورق وعناقيد العنب رمز
الخمر . عثر عليه في واجهة المعبد
الرئيسي [الإيوان الشمالي] وكان
مكرّساً لعبادة هذا الإله .



لوحة ٢٦٦ الحضر : نصب للنار
والبحور من الحجر الجيري : ربة
جالسة وقد وضعت يديها على رأسى
ليؤتين ، والراجح أنها الإلهة أترعنا
زوجة بعل شمين إله السماء .



لوحة ٢٦٥ الحضر : قناع من
النحاس يمثل وجه الجورجونه
ميدوسا ، وكان هذا القناع بمثابة
عودّة . القرن الثاني الميلادي .



الفنّ الإسرائيلي
بين التأثير
والتأثر

الفن الإيراني بين التأثير والتأثر

ما من شك في أن الإيرانيين قد وقعوا تحت تأثير الفن المعماري الأورارتي في هضبة سيالك^(٨٤) ومسجد سليمان ، فلقد استوحوا منازل طوشبا عاصمة المملكة الأورارتية المكونة من طوابق عدة ، مثلما يتجلى في اللوحة البرونزية المحفوظة بالمتحف البريطاني (لوحة ٢٦٧) . وكانت المنازل نوعين : نوعا ذا فناء فسيح رئيسي استخدم في المناطق الحارة بما يتفق مع طبيعة المناخ ، والنوع الآخر كان يحتوي على قاعة مركزية مسقوفة بدلا من الصحن المكشوف تحيط بها الغرف بما يتناسب مع جو المناطق الباردة . ومن يدري فلعل هذا النوع الأخير هو الذي أوحى بعمارة قصور پرسپولیس ، وليس بعيد أن يكون مهندس «كعبة زردشت» في نقش رسم قد استوحى منازل طوشبا في إقامة برجه .

لعل رؤوس «الحراسة» ذات الوجهين التي هي على غرار رؤوس لورستان ذات اللحية الكثّة وغطاء الرأس الذي يمثل «سراوشا» الإله الأورارتي (لوحة ٢٦٨) . كما يظهر تأثير الفن الأورارتي في تمثال إلهة من البرونز جالسة على كاهل جوادين متشابكين (لوحة ٢٦٩) . ولقد كان للجياد شأن في الحياة الأورارتية السياسية والاقتصادية مما يحملنا على الظن بأنهم اتخذوا إلهة للجياد ، مثلما اتخذ اليونانيون «أثينا» ربة الخيل فيما بعد . كذلك تأثر الفن السكودي بفنون المنطقة الإيرانية الأورارتية ، ويبدو هذا التأثير واضحا في منطقة كوبان شمال القوقاز ، وخاصة في مقابرها المسقوفة التي كانت تضم إلى جوار جثة الأمير خدمه وحياده وأدواته الخاصة ، وهي المنطقة التي اكتمل فيها فن تصوير الحيوانات عند السكوديين .

(٨٤) راجع أن الإيرانيين قد وفدوا على هضبة سيالك حوالي القرن الحادي عشر ق.م. وشيدوا قصرهم الحصن فوق الشرفة الصناعية القائمة هناك من حوالي منتصف الألف الخامس ق.م.

وحين كانت مملكة أورارتو في بدء نشأتها كان الإغريق آخذين في الانتشار حول شواطئ آسيا الصغرى بحثا وراء الحديد والشمع والكتان والمعادن الثمينة والزنجفر والخشب والبرونز والأقمشة . وفي هذا العهد ظهر شكل الديك الإيراني للمرة الأولى في اليونان ، ولم يكن الديك^(٨٥) هو البدعة الأجنبية الوحيدة التي تسلفت إلى اليونان بل صحبته الأواني البرنزية الطويلة العنق . وبدأ الحرف الإغريقي يأخذ شكل الخزف الملون المصنوع في إيران في عصور ما قبل التاريخ في تقننه وموضوعاته . وحاول كل من الفنان الإغريقي والإيراني التحلل من تطبيق قيود الأسلوب الهندسي ، ومن إقحام شخص كثر في موضوع واحد لجعل المشهد أكثر تناسقا مع الالتزام بالتقاليد ، كما حاولا ابتداع قواعد تشكيلية جديدة ، فاخترت صور الشخص «الطيف ظلية»^(٨٦) وبدت صور الإنسان أكثر مرونة ونبضا بالحياة ، فبعد أن كان جسمه يصور في بادئ الأمر كتلة مبهمة ، شرعت بعض تفاصيله في الظهور ، وأخذ الجسم يُشكّل بمفاصله وذلك بالخطوط الملونة المحددة للخصر والأطراف وغيرها ، وبإظهار فواصل المفاصل كي تبدو وكأن فيها طواعية للحركة .

ولم يغب عن صانع الخزف الإغريقي الحصان المجنح الذي يعلو ظهره فارسه كما تخيله قبله الفنان الإيراني ، بل لقد اتخذ الجواد في الفن الإغريقي معنى خاصا مرتبطا بالعالم السفلي وبفكرة الموت ، وأصبح مشهد الأسد ذى القدم المرفوعة رمزا تقليديا في الفن الإغريقي ، وهو الذي كان يرمز عند الإيرانيين إلى شيطان الموت مع الإنسان المتكئ على الرمح^(٨٧) . واقتبس الفن الإغريقي صورة الوعل من إيران ، كما خلّد فنانو رودس في نهاية القرن السابع ق.م الحيوان المزدوج الجسد والموحد الرأس الذي شاع في فن لورستان . وانتقلت المرأة التي على شكل الطائر والمصورة على أواني وقدر إيران وأورارتو الفخارية السوداء ، عبر آسيا الصغرى إلى اليونان ومنطقة إتروريا حاملة معها إيمان الإيرانيين بأنها خاتمة الأرواح متحوّلة في النهاية إلى أسطورة «فينيوس والمرأة العقاب» عند الإغريق (لوحة ٢٧٠) .

كذلك عرف الإغريق صورة قابض الأرواح «ثاناتوس» على شكل الطائر بلمجته الكثّة التي ظهرت من قبل على مقابض أواني لورستان وهدان البرونزية (لوحة ٢٧١) . وإذا كان الإيرانيون قد عدّوا الأسد والجواد وكأنهما شيطانا الموت ، فقد ظهر هذا المعنى نفسه عند الإغريق في الجريفون ، ذلك الحيوان الخرافي الذي يجمع بين الأسد والثعبان وإن عدّوه شيطانا خيرا ، إذ صوّروه على الآنية الجنائزية داخل القبر ، وكان الجريفون كذلك رمزا للسلطان في كافة فنون الشرق الأوسط القديمة .

(٨٥) كان استيقاظ الديك مبكرا هو سر اختياره رمزا لإله العهد الهلني ميتر «ميتر» ، وكان يصور بألف أذن وعشرة آلاف عين ، ومن ثم فهو يسمع كل شيء ويرى كل شيء .

(٨٦) Silhouette ينطبق الطيف الظلي على الأشكال السوداء المعتمة على أرضية بيضاء والأشكال البيضاء المرسومة على أرضية سوداء ، وبهذا فهي صور منقضة لا تستعمل إلا لحد الأدنى من التفاصيل ، ويمتزج جميع اللغة العربية بالرسم الطبيعي الذي يظهر منظر شخص أو غيره بلون قطعي لا فرق فيه بين ظل أو نور أو لون .

(٨٧) ثمة بعض الشراح يعتقدون أن الأسد هو العنصر الخير الذي يمثل أهورا مزدا بينما الثور هو العنصر الشرير الذي يمثل أمرين . وهناك من يعتقد العكس فالأسد شرير مفترس بينما الثور يخدم الإنسان ، ودليلهم على ذلك مشهد قتل البطل الملكي للأسد .

واقتبس الإغريق الصور التي عبر بها الفرس عن الخصوبة اقتباسا لم يغيب فيه الشبه بينهما بل ظل قويا ، على الرغم من مرور ألف سنة بين ظهور إلهة الخصوبة الإيرانية التي تمسك ثدييها وبين تلك الإلهة اليونانية العارية التي تضغط بيدها على ثديها ممسكة بيدها الأخرى كأسا تجمع فيه اللبن المتدفق (لوحة ٢٧٢ ، ٢٧٣) .

ومن يدري ، لعل هذا الشبه القوي بين التقاليد الدينية للفنن الإيراني والإغريقي لم يكن نتيجة للاتصال التجاري والفني بين البلدين بل كان سابقا على هذا الاتصال بفضل سيادة فكر إنساني واحد عمّ المنطقتين . وأخذ الفن الإيراني ينتشر مع اتساع الامبراطورية الفارسية وإقبال فناني الهند واليونان ومصر على العمل في ظل حكام فارس وأسائذتها ، كما صيغ كثيرا من الموضوعات الإغريقية المصرية بطابعه لارتباطه الدائم بماضيه الفني الطويل .

وكان لفن فارس جانبان يتجلّى أحدهما في المنشآت المعمارية الضخمة ، ويتجلّى الآخر في منجزات القبائل الرحّل التي اهتمت بعالم الحيوان الذي لم يلبث أن تسللت موضوعاته إلى مجال العمارة . وعلى حين كان الفن اليوناني ينزع إلى الحرية كان الفن الأخميني أسير الجمود والصرامة والضحامة ، يعبر عن إيمان أصحابه بخضوع الشعب للملك وخضوع الملك للإله بالرغم من أن الفن الأخميني قد ورث الفن اللورستاني المولع بالحركة ، وعلى الرغم مما كان يحمله الطابع التشكيلي للنقوش البارزة الفارسية من جنوح نحو التحرر من الأسلوب التقليدي .

على أن التعبير الرمزي في الفنون اليونانية الفارسية قد تجلّى فوق نصب جنائزي ذى صفتين (لوحة ٢٧٤) يمثل الأول منظر صيد يرتدي فيه الفرسان ثيابا فارسية ، كذلك تبدو عدّة الجواد فارسية وكذا ناصيته وذيله المعقود ، وينطلق الجواد في ركضة أشورية فارسية ، على حين توحى حرية الحركة وترتيب المشهد بالروح الإغريقية الملحوظة في النصب التذكاري الذي لم تعرفه فارس . وجاء مشهد الوليمة في الصف الثاني إغريقي البيئة فظهر امتزاج الفنن الإغريقي والفارسي في هذا العمل . وانتهى عهد الامبراطورية الأخمينية حين انتهى من تشييد أعظم المباني الجنائزية التي هى من وحى إيراني ، ونقصد بذلك التابوت المسمى تابوت الإسكندر الأكبر (لوحة ٢٧٥) الذي عمر عليه بمقبرة صيدا الملكية ، وقد يكون لديميترىوس بوليوكريتوس ولى عهد صيدا أو لـ «أهدالونيموس» آخر ملوك صيدا الإيراني الأصل الذى نصبه الإسكندر حاكما على هذه المدينة سنة ٣٣٣ ق.م (لوحة ٢٧٦ ، ٢٧٧) . ويصور جانباه مشهد قصر ومشهد معركة حرية بين الفرس واليونانيين يظهر بينهم الإسكندر ، ولم يكن هذا التابوت إلا نقلا لموضوعات شرقية قديمة بلغة إغريقية بحثة .

وظهرت التقاليد المعمارية الفارسية في مقدّمي الثور يستان الشيخ قرب صيدا ، القرية بفنّها من فن تابوت الإسكندر ، ونلمس على الفور تطور هذا «الحيوان الحامل» إلى عنصر زخرفي فحسب بعد أن كان من عناصر العمارة الفارسية تاجا لعمود يحمل ثقل الأسقف (لوحة ٢٧٨) .

وفتن صانعو الخلى الإغريق بمقدمة الحيوان وزينوا بها رؤوس الدبابيس ، مثلما شغف بها السكوديون الذين يعيشون في جنوب روسيا . ومع اتخاذ الفن الأخميني طابعا مخالفا لطابع الفن الغربي فقد هام ملوك الفرس بكل ماهو جميل وخاصة التماثيل اليونانية ، حتى ضم خشايارشا إلى كنزه تماثيل بنبليوي^(٨٨) الذى يرجع إلى نهاية القرن الخامس ق.م ، وكان قد استولى عليه خلال غزوه لأثينا ونهبه لها . واصطبغ الفن الإيراني بطابع إغريقي في بلاط حكام الأقاليم الغربية ودور نبلائها منذ النصف الثاني من القرن الخامس ق.م .

وثمة لقاء فريد بين الفنين الإغريقي والإيراني يجتذبا في مجموعة لوحات حجرية محفورة سميت « بالإغريقية الفارسية » نظرا لبقاء بصماتهما معا دون أن يمتزجا أو يفقد أحدهما طابعه . فترى في النقش الذى عمر عليه بالقرب من « داسيلون » بأسيا الصغرى والذى ينتظم مشهدين أحدهما لموكب ديني والآخر لتقديم القرбан أنه على حين يمضى الفرسان وبعض النساء على ظهور البغال في صف واحد على غرار نقوش سوسه وهرسيبوليس في مشهد الموكب (لوحة ٢٧٩) يحوم الجو الإغريقي على المشهدين ، ذلك أن الموضوع وإن كان فارسي الأصل إلا أن تنفيذه جاء وفق الأسلوب اليوناني .

كذلك امتد تأثير الفن المعماري الأخميني إلى الهند وإن لم تظهر العناصر الإيرانية في الفن الهندي إلا بعد ثلاثة أرباع قرن من انهيار الامبراطورية الفارسية ، على نحو ما بدا في نقش العاج من بيجرام (لوحة ٢٨٠) ، وفي القصر دى بهو الأعمدة الذى شيده أشوكا ملك الهند في عاصمة مملكته (٢٧٤ — ٢٣٧ ق.م) ، والذى تجلى فيه المعماري في أعمدته التى كان بعضها شاهق الارتفاع مشكّلا من بدن مقنّى يعلوه تاج ناقوسي الشكل على غرار تيجان سوسه وهرسيبوليس ، نحتت في قمته مجموعة من الحيوانات غنما مجسّما ، وكانت كثرتها أسود جالسة مستوحاه من الفن الإيراني (لوحة ٢٨١) .

كذلك امتد تأثير الفن الأخميني شمالا إلى جنوب سيبيريا ، فظهر ذلك التأثير في الكئوس ومقابض السيوف التى عمر عليها بإحدى المقابر . وقد كشفت الحفائر السوفيتية خلال الخمسين سنة الأخيرة في منطقة ألتاي عن مرحلة من الحضارة الميدية ظلت خافية حتى وقت قريب . ومن بين ماعثر عليه في مقابر زعماء السكوديين في ألتاي نماذج غاية في الروعة من السجاد ، أجمع علماء الآثار على أنها من أصل أخميني ، وأرجعوها إلى القرن الرابع أو الثالث قبل الميلاد بعد أن وجدوا بجانبها مرآة من البرونز نقش عليها هذا التاريخ .

وترتب على العوامل المناخية كالطوفان الذى تلتته حقبة الثلوج المتجمدة التى غطت المنطقة السكودية أن حفظت لنا منجزات من الرهافة بمكان ، ومن بينها تلك السجادة الصوفية ذات العقد التى

(٨٨) بنبليوي زوجة البطل لوديسيوس ، جعلها هوميروس في الأوديسيلرما للوفاء إذ ظلت مقيمة على عهدا مخلصا لزوجها الذى غاب عنها عشرين عاما تعرضت في أثناءها لمضايقات شتى من الطامعين في الزواج منها .

يبلغ طولها مترين وعرضها ١,٨٩ مترا ، أى تكاد تكون مربعة . وكان اللون الأحمر النبيذي هو اللون الغالب على تكوينها ، وهو اللون الذى تفرّدت به فيما بعد سجاجيد شيراز . وإلى جانب الألوان الصريحة الداكنة التى استعملت لتحديد الرسم نجد أن الألوان الأساسية هى الزعفراني والأحمر النبيذي والأخضر بلون الفستق والأزرق ، وكلها تدخل في صميم ألوان السجاد الشيرازي (لوحة ٢٨٢) .

ويبدو رسم هذه السجادة وكأنه رصدٌ لأبراج النجوم والكواكب يهيمن عليه قانون النظام العلوي وروحه . ويتكون من ستة صفوف تشمل أقاريز تضم وحدات زخرفية محوّرة منها النباتية والحيوانية . ويتكون الإفريز الخارجي ، مثل الداخلي ، من مربعات صغيرة صوّرت بها مشاهد من أنحاء الامبراطورية ، مثل الأسد ذو الذيل الملتف فوق ظهره والمتجه برأسه نحو الغرب كالشمس ، وهو الرمز الذى يصوّر الآن فوق العلم الإيراني . ومن داخل هذا الإطار المكون من الصفوف الستة ينقسم وسط السجادة إلى ست مجموعات تتكون كل مجموعة من أربعة مربعات ، أى أربعة وعشرين مربعا ومزدانة بالرسم الميدي . وقيل إن للرقم ٢٤ معنى رمزيا عند الفرس ، ويقول ديودور الصقلي المؤرخ المعاصر لأوغسطس أن الكلدانيين يعرفون علاوة على دائرة البروج أربعة وعشرين كوكبا آخر : اثني عشر منها جنوب السماء يراها الأحياء واثني عشر أخرى شمالها لا يراها سوى الأموات . كما يزدان الإطار الداخلي للسجادة بأربع وعشرين أهلا أحمر اللون مرسمة فوق أرضية خضراء تتجه رؤوسها في اتجاه عقارب الساعة ، مما أدى إلى القول بأن هذه الأياكل تمثل الأربع والعشرين ساعة لليوم ، بينما ترمز المربعات الأربعة والعشرين التى تتوسط السجادة إلى الفصول الستة ، ويتكون كل فصل منها من أربعة «أنصاف أقمار» . ويحتوي الإطار الخارجي المرسوم للسجادة على رسم لجواد يمتطيه فارس قابض العنان بيده اليمنى وهو متجه عكس اتجاه عقارب الساعة ، ويتكرر هذا الرسم اثنتين وثلاثين مرة . ويمثل هذا العدد — كما يقول ديودور — النجوم الثلاثين مضافا إليها الشمس والقمر ، والكوكبان المباركان في نظر الكلدانيين ، ويتميزان عن بقية النجوم التى ساد الاعتقاد بأنها تدين بالولاء لروح الظلام (لوحة ٢٨٣) .

وازدانت قطعة نسيج أخرى بصورة ملكات يقدمن القرابين أمام مذبح النار ، وقد ظهرت بها مبخرة شبيهة بتلك المبخرة المنقوشة إلى جوار عرش داريوش في پرسبوليس (لوحة ٢٨٤) ، على حين آثر فنانون جنوبي سيريا تصوير الحيوانات وهى منخرطة في صراع وحشي (لوحة ٢٨٥) .

وصنع فنانون جنوب سيريا عُدد الجياد من الجلد على غرار الأقنعة الإيرانية التى كانت على شكل الوجه آدمي في وضعته المحددة بنهاية الذقن ، كما صوّروا على السهام الخشبية موضوعات مستوحاة من تلك التى كان يسجلها المصورون الأخمينيون على الأعمدة الخشبية لقاعة الخزانة التى أصبحت بعد ذلك «قاعة الأعمدة المائة» ، كما صاغوا أقنعة جلدية لبعض الخيول التى كانت تلغى مع الموتى وجعلوها على أشكال رؤوس حيوان الرنة أو الوعل ، وضُم إلى أحدها قناع من الجلد المزدان برقائق ذهبية رفيعة تصور صراعا بين أسد «الجريفون» الخرافي الشعباني الرأس وبين ثور تغطّت معرفته برقع على هيئة الديوك

وهي الطيور الشائعة في الفن اللورستاني . وقد عثر في بازيريك على قناع من الخشب والجلد يمثل جريفون وبين فكّيه رأس وعل (لوحة ٢٨٦) ، ولعل هذا القناع الذي يضاف على الجواد شكل الرنة أو الوعل يشير إلى العصور القديمة التي كانت تغطي فيها القبائل الرّحل الرّنة أو الوعل . وكانت الرّنة وأسد الجريفون والوعل ترمز عند السكوديين إلى انتصار الظلمات على النور في طقوس عبادة الموقى التي كانت تقام عند انتقال الميت من عالم الدنيا المضيء إلى عالم الظلام ، ثم احتل الجواد عند الفرس والإغريق نفس المكانة التي كان يحتلها الوعل والأيل والرّنة في رسوم الأساطير البدائية .

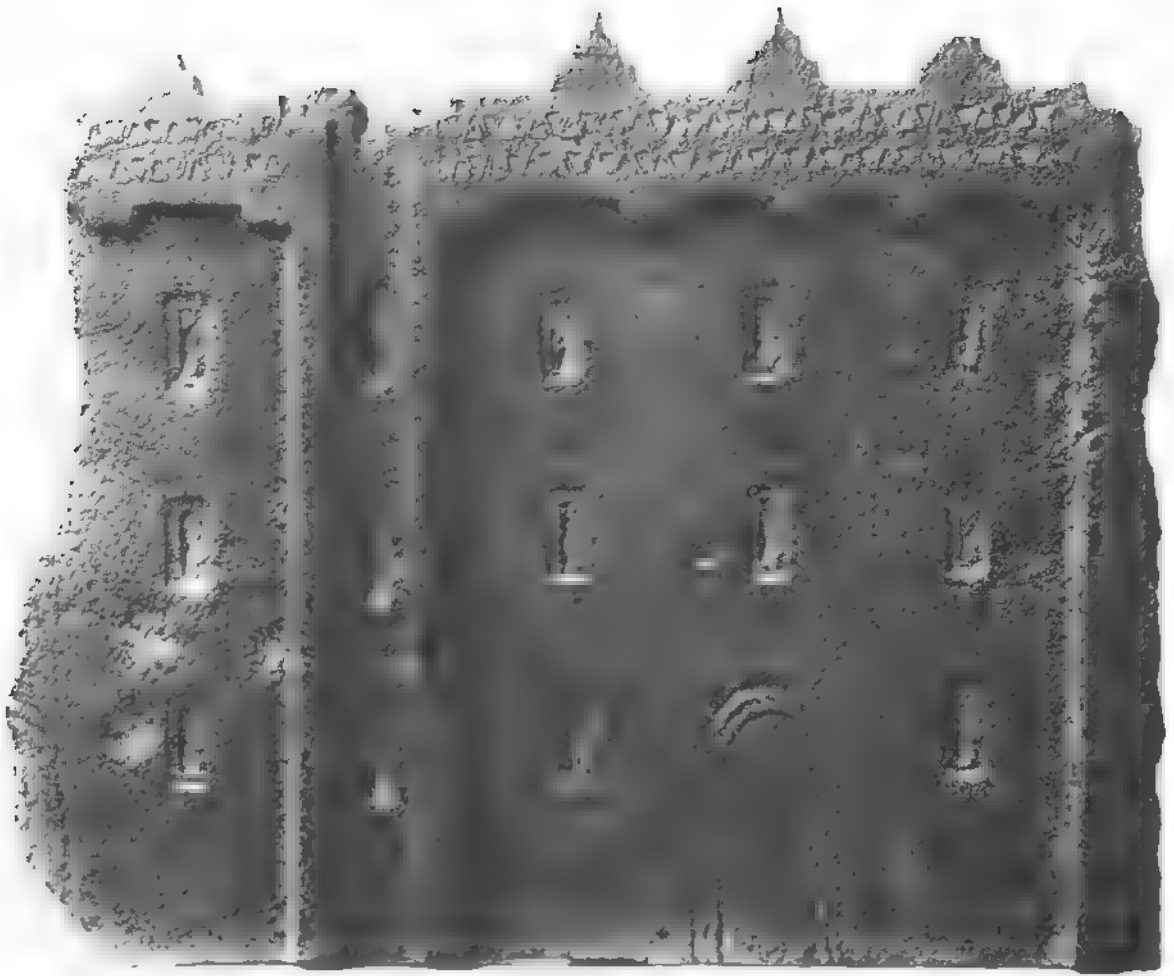
وعلى حين حظي العمود الإغريقي في عمارة الإغريق بالقيمة نفسها التي كادوا يسبقونها على الجسد البشري ، اعتاد الفرس أن يقرنوا العمود بحيوان نافع هو الثور . واستنكر الإيرانيون العمودين الأيوبي والكورنشي اللذين استخدمهما السلوقيون . فما كاد البارثيون يصلون إلى سوسه حتى حاول الفنان الإيراني تشييد العقد فوق الأعمدة ، ثم كان أن ابتكر الساسانيون القباب في مستهل القرن الثالث بقصر فيروزآباد ، وكذا انكمش طول العمود ثم اندمج جزئيا حتى منتصفه في جدار المبنى إلى أن كاد يتلاشى . والعقد هو رمز السماء أو بمعنى آخر رمز النظام في الكون ، ويستند إلى أعمدة نصفية [ملتصقة] هي رموز العناصر الأربعة : الماء والنار والأرض والهواء التي اعتاد الفرس تقديم القرابين لها ، وهكذا كانت الأعمدة الأربعة المربعة بالقصر البارثي في عاصمتهم الأولى نيزا هي رموز للعناصر لا للأشخاص . كذلك اكتشف الفن البارثي موضوعا آخر أطلق عليه علماء الآثار اسم «القناع» أو «المواجهة» ويقضي بالألمثل من الإنسان إلّا وجهه دون جسمه أو جذعه أو رقبته وألا يصور أى شخص إلّا بالمواجهة . وكما كانت سوسه رائدة إيران في عهد الميديين فإنها لم تلبث بعد ذلك وتدميرها على يد الإغريق أن استعادت مكانتها القديمة مما جعلها تلقى البارثيين بعض أصول الحضارة فتقدم إليهم العقد والأعمدة النصفية الملتصقة وتمنحهم إلى ذلك القناع والتابوت السوسي . وقديما كان العيلاميون يضعون قناع المتوفي المشكّل من الصلصال إلى جوار تابوته بلا قرابين ، وذلك تمييز جسد المتوفي عن غيره ثم غدا القناع بالنسبة للبارثيين هو الروح ، ذلك الجزء الأسمى من الإنسان الذي لا يفنى بعد موته . ولهذا تختلف نظرة البارثيين إلى الموت اختلافا تاما عن الميديين والأخمينيين ، إذ كانوا يؤسّدون موتاهم في توابيت من الطين المحروق المزجج أحيانا ، يضعونها في حفر على غرار المسيحيين ، وللتابوت فتحة في أعلاه تكشف عن القناع أو الوجه ، وهو الجزء الوحيد الخالد . وكانوا يؤمنون بأن الجسد يتحلل ويعود إلى العناصر الطبيعية بعد أن تغادر الروح الجسد ، ولذا فهم لا يتركون أطعمة ولا أدوات مادية بجوار التوابيت لأنهم يعتقدون أن الروح جوهر خالص من جوهر الإله ، وليس ثمة صلات بين الأرواح غير صلات رمزية غير يّنة . ولقد كان لتمجيد الحياة المادية وتمجيد الجسد الإنساني عند الإغريق أثره المضاد عند شعوب الحضارة الإيرانية مما دفعهم إلى ازدراء الماديات والتطلّع إلى الروحانية .

وهكذا يتبين لنا أن الفن الفارسي على النقيض من الفن الإغريقي لم يحاول اللحاق بالمقياس الإنساني بل عمد إلى تخطّيه . وعلى حين شاء الفن الإغريقي أن يردّ كل ماهو غامض ومعقد إلى أفكار واضحة مفهومة ، لعب الفن الفارسي بعناصر لاعد لها كانت في متناول يده لتوحي بالإحساس بكل ماهو لانهائي

حيث ينتشنت الفكر ويضلل الطريق ، فكرر بلا توقف الصورة نفسها بشكل رتيب ، مثل صورة الجندي حامل القوس في مواكب الجنود الفرس بيرسيبوليس الذى لا يتميز وسط العديد من أمثاله المتعاقبين بلا نهاية (لوحة ٩١) . وعلى حين انحصر كل شيء في نظر الإغريقي في الحقيقة المنطقية الموحدة التى يمكن إدراكها عن طريق التناغم الوثيق بين الحس والروح وبين الجسد والعقل ، حرص الفارسي على الثبوت القائمة على تنافر القطبين المتعارضين ، وعلى الصراع الأبدى بين الخير والشر ، وعلى التنافر اللانهائى بين الروحية والحسية ، وهو ما التقطته بعد المسيحية العميقة الوشائج بالشرق وجعلت منه صراعا بين الروح والجسد . هذه الرغبة في خلق الوحدة بين الأشياء وغرسها في كل شيء ، عبر عنها الإغريق بالحرص على الشكل وتأكيدده ومن ثم على الخطوط المحوطة التى تبرز الشكل وتحدده ، على حين ولع الفارسي على النقيض من ذلك بكل مايشع بالألوان والبريق ويتألق بالذهب والضوء ، فحين حرص الإغريق على تحديد الشكل الذى يشيع في النفس السكونية كانوا يهدفون إلى إشباع الفكر بالفهم والوضوح ، بينما جنح الفرس إلى الألوان والأضواء التى تؤثر على الإحساس وفقا لقواعد لانتزال غامضة على الإنسان حتى الآن . كانوا يفتحون المنافذ أمام قوى الإحياء الغامضة التى تكشف للقلب عبر ارتعاشة تصوفية عن معرفة لا يدركها العقل المجرد .

والحق إن الطبيعة المحيطة بكل من الشعين الفارسي والإغريقي قد لعبت دوراً في تكوين اتجاهيهما ، فهما عالمان بنطويان على روحين مختلفين : فالمشهد الخلوي اليوناني المحدود الذي يمكن للعين أن تطوّقه ، والبحر الضامر الذى ينذر أن تختفي عن البصر سواحله أغريا المواطن اليوناني بمحاولة الإلمام بكل شيء ، وبالتالي أصبح هو مركز الأشياء كلها التى أضحى يراها خاضعة لإرادته ، بينما شرد الإنسان الفارسي في أنحاء امبراطوريته الفسيحة لاهتاً فوق طرقاتها الممتدة من أفق إلى أفق دون أن يدري إلى أين تقوده أو يتبين مايجرى وراء الأفق الذى يطوّقه . وهكذا ابتدع الإغريقي المدرك لحدود عالمه مقياساً للأشياء ، فإذا هو يرفض ما هو بالغ الضخامة أو الضالة ، ويدفعه حب الاعتدال — الذى استنبط منه أرسطو أن كل فضيلة وسط بين رذيلتين ودعاها نظرية «الوسط» في الأخلاق — إلى الارتباط بالإنسان ، ذلك لأن الأشياء لا توصف بالضخامة أو الضالة إلا بالنسبة له . وعلى حين حاول أرسطو نفسه تطبيق هذه النظرية على الفن وعلى النسب الملائمة للمثال والمعماري بقى الفارسي مفتونا بالامبراطوريات الكبرى ظامناً أبداً إلى كل فسيح عملاق وكل ما يذهل الإنسان لأنه يسحقه ويلغي وجوده ، هادفاً بارتفاع ردهات القصور واتساعها والمبالغة في تعدد الأعمدة إلى إشعار زائرها بضآلته . وعلى هذا النحو اتخذ الفارسي من تشييد برج بابل الذى يطاول السماء رمزا لطموحه ، بينما استحال على الإغريقي إلا أن يحكم على هذا العمل بالإخفاق (٨٩) .

(٨٩) انظر : الفن الإغريقي لكاتب هذه السطور . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ ، صفحة ١١١ — ١١٣ .



لوحة ٢٦٧ من أورارتي : أرميسا : لوحة تمثل مبنى أورارتي من البروير القرن الثامن — السابع ق.م . بإدن من المتحف البريطاني .

لوحة ٢٦٨ من أورارتي فيلوتويا : وصلة قدر من البروير ، رأس ذات لحية . القرن الثامن — السابع ق.م . بإدن من متحف الآثار بملورنسا .





لوحة ٢٦٩ من أورارتي [ماوراء
القوقاز] : إلهة من البروز جالسة على
كاهن جوادين متشابهين . القرن
الثامن - السابع ق.م . باذن من
المتحف البريطاني .



لوحة ٢٧٠ الشيطان يخاطب أرواح
الموتى . باذن من متحف برلين .



لوحة ٢٧١ ثاناتوس يخطف امرأة
ميتة . تصوير على ليكيثوس . باذن
من المتحف البريطاني .

لوحة ٢٧٢ فن إنزوسكي : تمثال صغير لربة عارية تصبغ يدها على ثديها
بينما تمسك يدها الأخرى كأساً تجمع فيه اللبن المتدفق . من العاج ، القرن
السابع — السادس ق.م . بإذن من متحف فلورنسا .



لوحة ٢٧٣ فن باري . سوسه : إلهة
الخصوبة من الفخار ، القرن الثاني
ق.م . بإذن من متحف اللوفر .



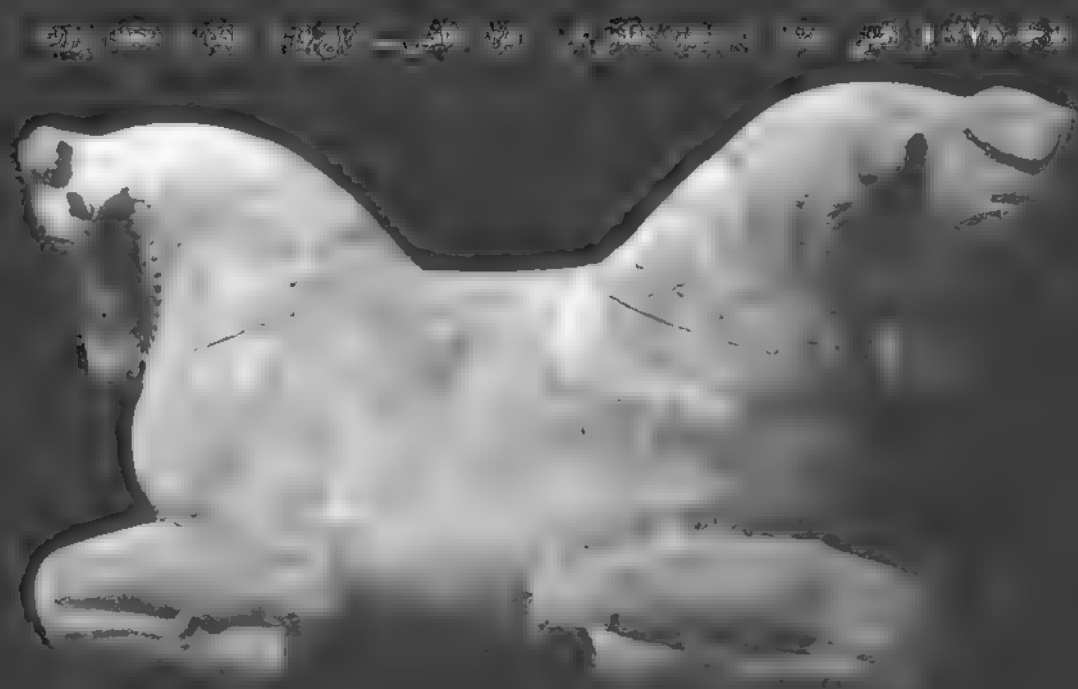


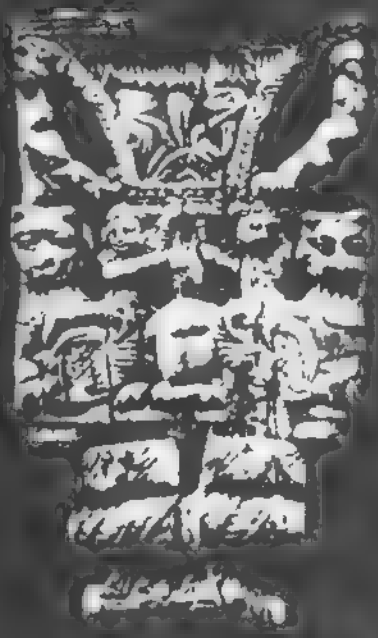
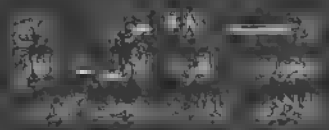
الملك الناصر الملك الناصر الملك الناصر
الملك الناصر الملك الناصر الملك الناصر
الملك الناصر الملك الناصر الملك الناصر
الملك الناصر الملك الناصر الملك الناصر

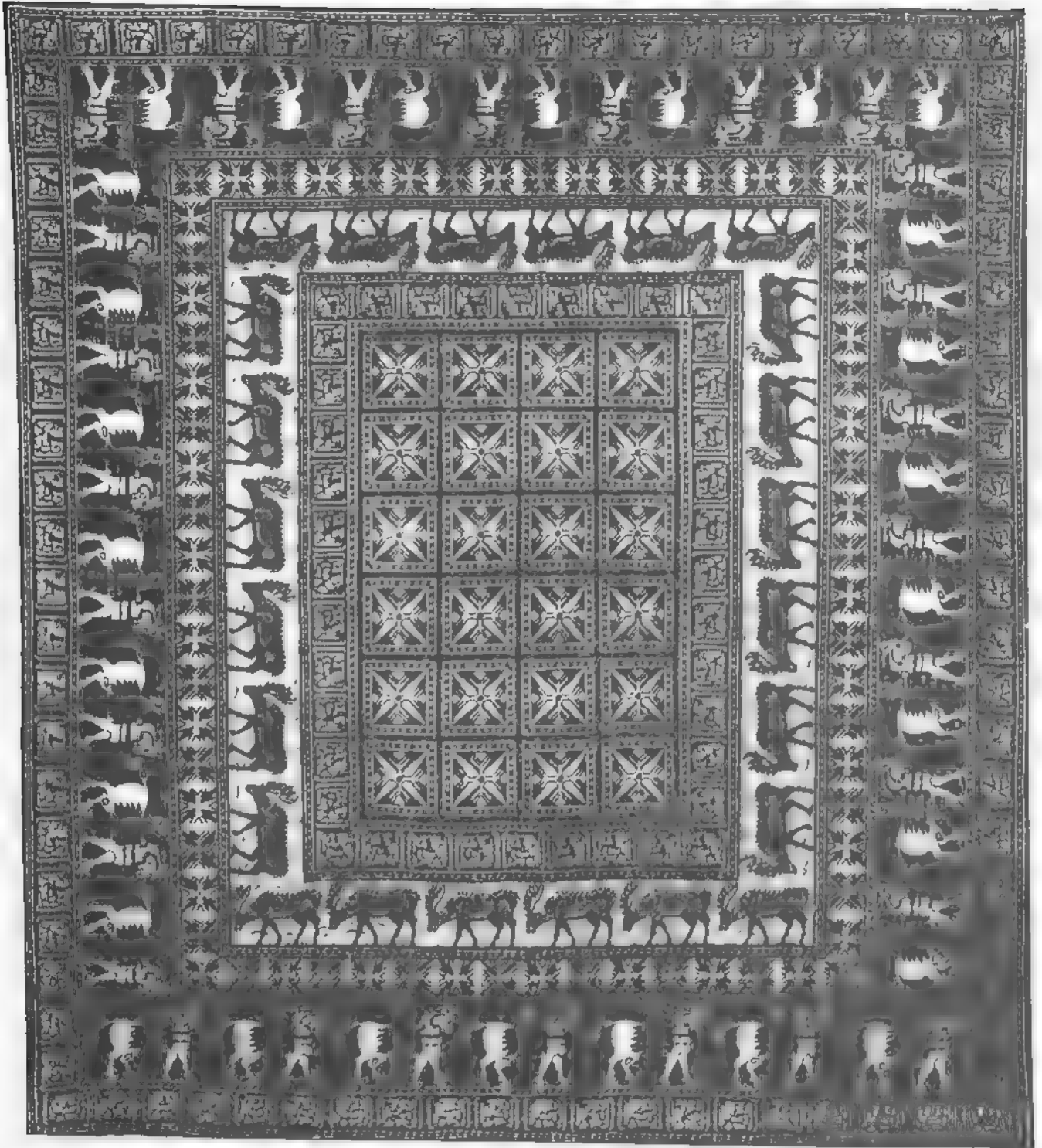




Fig. 1. Lion and bull.







لوحة ٢٨٢ سجادة مستمسخة في كاشان لأصل أحميني . القرن الثالث ق م . عثر عليها في ناربريث بحوب سيرييا .



لوحة ٢٨٣ تفصيل من اللوحة السابقة . موكبان من الفرسان والأيل . ياذن من متحف الإرميتاج بـلننجراد .



لوحة ٢٨٤ من فارسي أثنائي . سيح مرسم من الصوف : سيدات يقدمن القرايين أمام مديح النار القرن الرابع - الثالث ق م بدهد من محف الإرميتاج



لوحة ٢٨٥ فن سكودي . أثنى :
جريفون يفترس تيسا . من الصوف .
القرن الرابع — الثالث ق.م . بإذن
من متحف الإرميتاج .



لوحة ٢٨٦ فن سكودي . أثنى :
رأس وعل داخل فك جريفون من
الخشب والجلد . القرن الرابع —
الثالث ق.م . بإذن من متحف
الإرميتاج .

فن الساسانيّين

نشأة الدولة الساسانية

يكاد المؤرخون المهتمون بنشأة صناعة الحرير في إيران يجمعون على أنها نشأت بها قبل عهد شاهپور الثاني. وكان لإنتاج الحرير ونسجه أهمية جوهرية في الاقتصاد الإيراني اتصلت من عهد الساسانيين إلى عهد الصفويين^(٩٠)، حتى إن ثلثات الحرير كانت تقوم مقام العملة فيما بين عامي ٣٣٥ (١٣٨٧) وثياع بالوزن مثل الفضة. وكان للساسانيين على العكس من إيران البارثية ذات النظام الإقطاعي ديمور وبياسية فيزيوقراطية^(٩١) شديدة الشبه بالفيزيوقراطية الصينية القديمة.

وفي نهاية القرن الثاني الميلادي أسس آل ساسان صناعة تربية دودة القز في جنوب فارسستان حيث كانت أجور الأيدي العاملة منخفضة، وما لبث أن جمع ساسان وأسرته ثروة ضخمة، فالتفوا حول نبلاء القرن الإقطاعيين، وتزوج أحد شباب آل ساسان من إحدى بنات أمير اصطخر، ورزق بمولود سماه أردشير ورث عن أهل أبيه كفاءاتهم الاقتصادية وعن أهل أمه مواهبهم الحربية. وكان أردشير طموحا قاسيا تخلص من أشقائه وإخوته وأبناء عمومته الواحد تلو الآخر بأساليب شتى، واستغل ثروة آل ساسان أحسن استغلال، تلك الغروة التي تراكمت من ازدهار تجارتهم عبر قرن من الزمان، كما أفاد من التنظيم الإقطاعي الصارم الذي سنّه جدّه لأمه المدعو بابك. وهكذا لعب المال والسيكولوجية والدبلوماسية الأدوار الرئيسية في تحقيق أطماعه، فقد استطاع بسلطان المال أن يخضع من أمراء الإقطاع عددا يتراوح بين ستين وتسعين أميرا بما فهم آخر الملوك البارثيين، وضمن بذلك أيضا ولاء العمال الذين كانوا يتعهدون دود القز وصناعة الحرير مقابل أجر زهيد. وقد روج آل ساسان عن أنفسهم قصة

(٩٠) الصفويون أسرة إيرانية حاكمة (أواخر القرن ١٥ — ١٧٣٧) مؤسسها إسماعيل الصفوي الذي مد سلطانه على أفريجان والعراق وسائر بلاد الفرس وقضى على مذهب السنّة وجعل الشيعة المذهب الرسمي في فارس.

(٩١) الفيزيوقراطية هو مذهب الاقتصاديين في فرنسا في منتصف القرن ١٨ الذين يعتبرون الزراعة هي مصدر الغروة الوحيد.

السلطان وحاشيته ، بل عن إيمان بالخلاص على يد مخلص مثالي هو المسيح أو بوذا أو مهترا ، فقد كان إنتاجهم يعكس طابع الإيمان لا طابع الاستسلام والإكراه . ولم يكن غريبا أن تسمى الكنيسة في أوروبا إلى اقتناء ذلك الحرير ، وهو أنسب الأقمشة للرفات القديسين المسيحيين ، وبقي ذلك النسيج الحريري الذي بدأه الساسانيون له مشتروه التقليديون عهد الإسلام من عاشقى الترف والجمال من حكام المسلمين وتجارهم وميسوري الحال منهم . وكان الإيرانيون يخلطون خيوط الحرير بصوف الماعز ، ثم نقلوا عن الهند بضع حلقات زخرفية كالطلووس والقليل والتبخيل الهندي والليمون ، كما انتعشت زخارفهم الإيرانية القديمة من جديد في رسوم الديك والأسد والثيس وطائر السيرغ الذي كان رمزا للهند وسكودها ماين عامي ٥٨ ، ٢٠٠ ق . م .

وعلى حين كان يمتّ البارثيون الأشكانيون بصلات القرى إلى ملوك القرم وإلى أمراء السكّابلاوا وإلى أمراء الكوشانيين وكشغر وختان وملوك الحيرة والخصر وأرمينيا ، كان الساسانيون ينتسبون إلى أصول من العوام . وقبل أن يعهد شاپور الثاني إلى الكاهن خوركيد بأن يدّس علاقة تضفي على أسرته نسبا رفيعا ينتهي بها إلى الأحميين وداريوش الثالث ، كان آل ساسان قانعين بإصهارهم إلى بابل كما قدمت . ولما كان الترويج للسلع هو ديدن التجار ، فقد اتخذوه نهجا في إدارة شعون ملكهم ، حتى انعكس ذلك في العديد من لوحات النقش البارز التي خلفوها في كل مكان بفارس وميديا [كرمان شاه] ، والتي لم تخرج عن كونها صفحات من الدعاية السياسية المحفورة فوق الصخر . وفي الوقت الذي كانوا يروجون فيه لأنفسهم مضوا يحكون الآثار التي خلفها البارثيون الأشكانيون خلال خمسة قرون ، وأتوا على سائر الوثائق والحوليات البارثية ، وحطموا كل اللوحات الطين المحروقة التي تروى انتصاراتهم وطقوس عقيدتهم مستخدمين في هذا السبيل دعاة رسميين يُعدّ الموبد كارتير نموذجا لهم . غير أن النقش الذي بدأ منذ عهد أردشير الأول مؤسس فيروزاباد ، ثم شاع على نطاق واسع عهد شاپور الأول مؤسس مدينة ييشابور بفارستان تلبّث فجأة خلال حكم شاپور الثاني حين جعل كارتير من الموازنة طبقة خاصة ، مؤسسا بذلك كنيسة مزدية أخذت تبتدع في الأوستا وتفسرها ، كما خلقت أديا قانونيا ودينيا بلغة فارستان البهلوية ، وهي لغة مختلفة عن اللهجة البهلوية التي كان يتكلمها الشعب البارثي .

الفن الساساني

تحت حكم أردشير مؤسس الأسرة [٢٢٤ — ٢٤١ م]

بنى أردشير [أرتخشتر] عاصمته على شكل دائرة وفقا لتقاليد البارثيين (لوحة ٢٨٧) ، وأقام وسطها بيتا للنار من الحجر ، وكان البارثيون يشيدونه من اللبن . وشيد قصره خارج المدينة من الحجر غير المنحوت والمونة واستخدم طبقة الجص لتجليسها وتغطية ما بها من فجوات وتسوية ما يبرز منها من نتوءات ، وهي تقنية معمارية مازالت مستخدمة بإيران حتى الآن . والتأم في القصر جناحاه المنفصلان من قبل في الفن المعماري الأخميني ، وهما قاعة «الأيادانا» التي أنبثق عنها الإيوان المفتوح على الخارج مكونة مع القاعات المزبعة التي تليها الجناح الرسمي من القصر ، ثم جناح المعيشة الذي لم يزد على بضع حجرات حول صحن داخلي . وأمر أردشير بتخليد المعارك الفاصلة التي خاضها للفوز بعرش إيران بنقشها على الصخرة المشرفة على الممر الضيق المفضي إلى مدينة فيروزاباد ، والتي تعد أقدم النقوش الصخرية الساسانية وأروعها (لوحة ٢٨٩) . ويضم هذا النقش ست شخصيات هي أردشير وهو يُجَنَّدِل أرتبان الخامس من فوق جواده برمحه الطويل ، ثم شاپور^(٩٢) بن أردشير وهو يصيب وزير الملك البارثي برمحه ويسقطه عن جواده أيضا (لوحة ٢٩٠) ، ثم تابع ساساني وهو يقبض على عنق تابع پارثي (لوحة ٢٩١) .

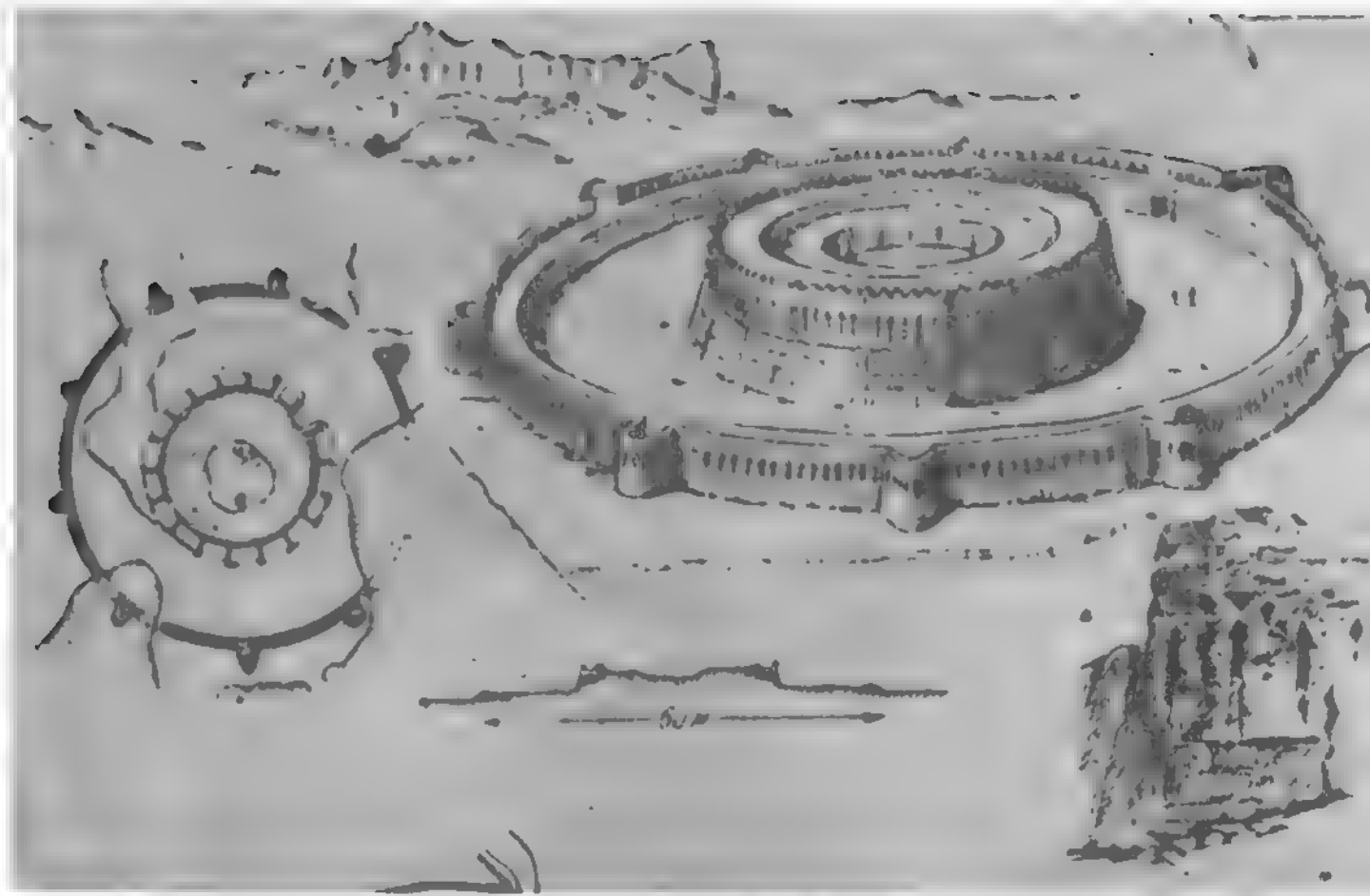
وقد جنح الفنان إلى التعبير عن الشخصيات بالرمز إليها عن طريق الثياب والأسلحة ، لعجزه عن تصوير سمات الوجه فجعله في وضعة جانبية ، وشكّل تصفيفه الشعر على هيئة كرة تعلو تاج الأسرة ، وهي الكرة التي أصبح يشدها فيما بعد شريط من النسيج يختلف لونه باختلاف العصور ، كما أرسل

(٩٢) الأصل شاه بور أى ابن الشاه وهو عادة ولي العهد .

بقية الشعر ينساب متموجا فوق الكتفين مع طرف شريط التاج ، وجعل اللحية مديبة وزين الصدر بعقد من اللؤلؤ وصور الفرمان طائر في ركضهم على نهج الفن الأخميني في بعده عن الواقعية . غير أن الجمود يبدو واضحا في النقش الذي وضع أساسا لتصوير الملك منتصرا في جميع معارك الحرب والصيد التي يخوضها . وفي نقش آخر لكبير الآلهة أهور مزدا وهو يتوج أردشير نجل الملك مصورا بنفس حجم الإله لا يميزه غير تاجه وأبنائه الذين يقفون وراءه (لوحة ٢٩٢) . لقد عاد الفن الساساني إلى التقاليد الإيرانية السابقة على تقاليد البارثيين ، وحرص على جوهر الفن الإيراني برغم ما أضافه من عناصر ، وأغلب الظن أن المثال الذي أنجز هذا النقش حاكي فيه نقش الملك البارثي جوتارزيس الثاني المحفور على صخرة يستون .

وقد أعاد الساسانيون نقش مشهد تنصيب أردشير في مدينة نقش رسم ليؤكدوا ارتباطهم بالأخمينيين وإن كانوا قد صوروا الإله أهورا مزدا والملك هنا على ظهري جوادين ، كما جعلوا الإله في صورة أكثر آدمية (لوحة ٢٩٣) . ويتميز هذا النقش عن سابقيه بأن الإله يمسك في يده اليسرى حزمة الأغصان التي ترمز إلى الطبيعة النباتية عند تقديم القرابان .

وفي نقش آخر (لوحة ٢٩٤) تبدو القوة الجسمانية للجوادين ، ومع ذلك فهما جد ضئيلين إذا قيسا بقامتي الفارسين ، وقد وقع خصما الإله والملك تحت حوافر الجوادين مهزومين : أهرمس روح الشر تطل منه الثعابين وأرتبان الخامس آخر الملوك البارثيين . ويكشف لنا هذا النقش عن مدى تقدم فن النقش الشديد البروز الذي تجلّت فيه الروح « التشكيلية » ، مما يوحي بأنه قد يكون ثمة تأثير يوناني عليها . غير أننا نلاحظ عند تحليل المشهد أن ثمة قصورا في التزام الواقعية ، إذ لم يوفق الفنان في تمثيل الثياب فإذا الشخصوص تبدو وكأنها ترتدي جلودا مسحاء . وحفاظا من المثال على التقليد الأخميني نرى اسمي الإله والملك مسجلين باللغات الثلاث : اليونانية والهلوية الساسانية والهلوية البارثية . ولقد أكد الساسانيون بعودتهم إلى إقامة المباني الحجرية ، وتصوير مشهد التنصيب والنقش باللغات الثلاث أنهم بالفعل خلفاء قورش وداريوش ، وإن أبقوا على بعض العناصر البارثية الخالصة مثل القبة والقبوة .

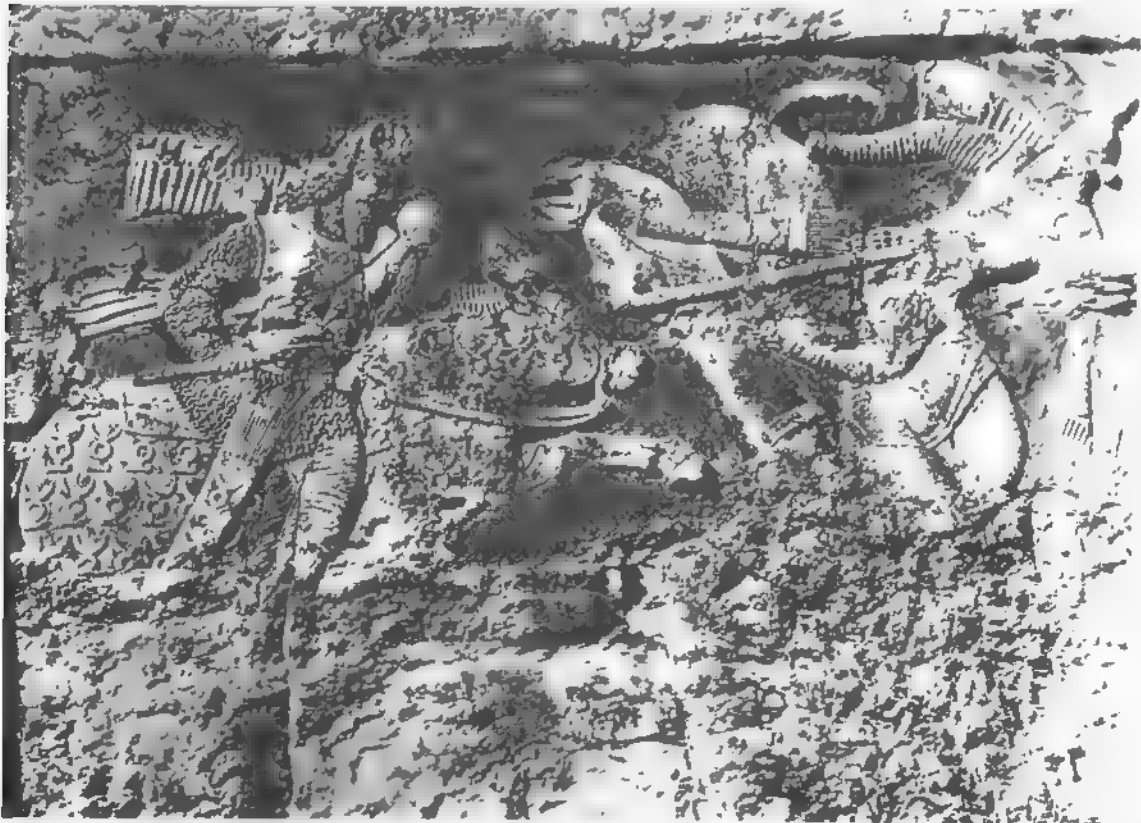


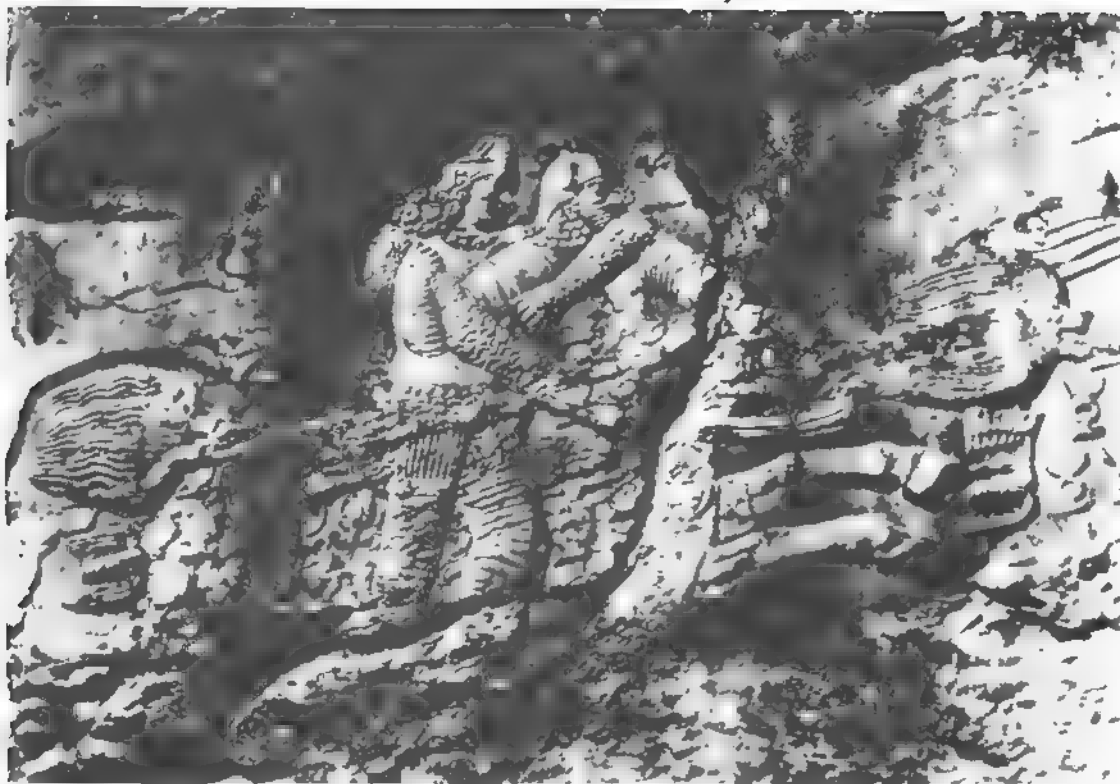
لوحة ۲۸۷ مدینه ساسانیة دائریة الشكل .



لوحة ٢٨٩ من ساساني ميرواباد [جنوب غرب شيراز] انتصار أردشير على أرتبان الخامس . الربع الثاني من القرن الثالث الميلادي .

لوحة ٢٩٠ ميرواباد : شابور بن أردشير يصيب برعته دورير النازقي ويسقطه عن حواده





لوحة ٢٩١ فيروزياد : انتصار أردشير الأول . تابع ساساني يقبض على عني تابع بارتق .

لوحة ٢٩٢ من ساساني . فيروزياد : كبر الآلهة أهور مردا يتوح أردشير الأول .





لوحة ٢٩٣ من ساساني نقش رستم : مشهد نصيب أردشير الأول بواسطة الإله أهورا مردا الربع الثاني من القرن الثالث الميلادي .



لوحة ٢٩٤ نقش رسم . تنصيب أردشير الأول . القرن الثالث الميلادي . تصوير كاتب هذه السطور .

تطور الفن الساساني تحت حكم شاپور الأول [النصف الثاني من القرن الثالث]

وقد أقام شاپور بن أردشير لنفسه قصرا عظيما وفق الطراز الهارثي في العاصمة الكلدانية المدائن «طيسفون» قرب بغداد^(٩٣) ، وسط مدينة ذات تخطيط دائري . وقبل أن يتقوّض هذا المبنى خلال الحرب العالمية الأولى أثناء الحملة البريطانية لغزو العراق كان الجزء الرئيسي مازال قائما ، يدل على ذلك تلك الصورة الفوتوغرافية التي صورها له عام ١٨٨٠ «ديو لافوا» . وقد أعجب الخلفاء المسلمون في بغداد فيما بعد بقصر المدائن حتى غدت زيارته إحدى النزعات المحببة إليهم .

وكان ميتريدات الأول هو الذي جعل من طيسفون في عام ١٣٨م عاصمة لكلدانيا الهارثية ، فقد شيد الأشكانيون قصرا من اللبن توسّع فيه شاپور الأول معيدا بناءه ، وجاء خسرو الثاني (٥٩٠ — ٦٢٨) فأعاد ترميم الواجهة . وقد امتد القصر فوق قطعة من الأرض طولها مائة متر وعشرة وعرضها مائة متر شطرت نصفين . واحتوت الواجهة على أربعة طوابق نسّقت في إيقاع بديع بواسطة كوات مقفلة تحيط بها أعمدة ملتصقة . وانتصب وسط الواجهة قبو الإيوان الكبير الذي يبلغ ارتفاعه سبعة وثلاثين مترا وطوله ثلاثة وأربعين مترا وعرضه سبعة وعشرين مترا .

وقد أنشئ هذا القبو في الفراغ مباشرة بطريقة فذة — دون الحاجة إلى صلبات خشبية — بواسطة صفوف العقود المائلة قليلا إلى الخلف ، وبذلك غدا كل صف سندا للصف الذي يليه . وقديما استخدم المصريون هذه الطريقة منذ عهد الأسرة الثالثة ، وأبرز نموذج لها مخازن غلال الرامسيوم بالأقصر عهد الدولة الحديثة ، كما عرفها البابليون والآشوريون ، وخلف هذا الإيوان تقع قاعة العرش المربعة المسقط .

(٩٣) يغ داد أى عطية الإله .

وقد زين قصر طيسفون بقوالب من الجص مزينة بنقوش بارزة ، ونقرأ على إحداها كلمة إيران بالحروف الهيكلية التي كانت مصدر الوحي في تشكيل الخط الكوفي بعد ذلك (لوحات ٢٩٥ ، ٢٩٦) .

ومالئ شلهور أن أقام مدينة ثانية أطلق عليها اسم شاپور الجميلة «يشاپور» ولم يختر لها شكل الدائرة الذي اشتهرت به المدن البارثية وإنما جعلها مستطيلة مقسمة إلى أحياء منفصلة ذات شوارع مستقيمة متقاطعة على غرار التخطيط الإغريقي الذي اشتهر به المهندس هيبوداموس . وخصص أحد أحيائها للمباني الملكية التي أقامها على نمط النظام الإيراني القديم المتميز بروعة تصميمه وجماله لاسيما القاعة الكبرى المشيدة من حجر الذهب داخل المربع الذي يتوسط القصر الملكي والذي يبلغ طول ضلعه اثنين وعشرين مترا ، وتحمل أضلاعه الأربعة قبة يزيد ارتفاعها على خمسة وعشرين مترا ، تحيط به إيوانات أربعة لكل منها ثلاث قبوات ، وهو التصميم الذي شاع في نيزا وأشور . ويبلغ عدد الكوى التي تزين جدران القاعة أربعاً وستين كوة تحتشد بالزخارف الإغريقية المتكسرة ذات الروايات المستقيمة ، كما تكسو توريقات الأكائثا أسطح القبوات وتتألق جميعاً بألوانها الحمراء والصفراء والبيضاء المسرفة (لوحة ٢٩٧ ، ٢٩٨) . واكتست أرضية الإيوان الثلاثي الذي يشرف على فناء فسيح يقع شرق القاعة الكبرى ببلاطات حجرية محاطة بلوحات من الفسيفساء . ويبدو أن لوحات الفسيفساء هذه ، والتي كانت تضيء على القاعة بهجة تتفق وبذخ الولايم التي تقام فيها ، قد نقشت في محاكاة للسجاد الإيراني في ذلك العصر بما ضمته من عناصر إيرانية ورومانية . وصورت هذه اللوحات عدداً من أقارب الملك والمقرين إليه ونافحات الناي وعازفات القيثارة وناظمات الأكايل وقد أخفين أجزاء من أجسادهن بوشاح رقيق (لوحة ٢٩٩) وسيدات البلاط إما واقفات أو متكآت على الوسائد (لوحة ٣٠٠) . وإذا كان فن تشكيل لوحات الفسيفساء قد نشأ في العالم الغربي وانتشر في الامبراطورية الرومانية فإن الفنان الإيراني الذي استوحى لوحات أنطاكية وشمال إفريقيا في لوحات شاپور قد صبغها بالطابع الإيراني الذي يبدو في الملامح والثياب وهيئة الجلوس وتصفيفة الشعر . وتميزت مدينة شلهور الجميلة بالتنظيم والتنسيق ، إذ قُسمت إلى أحياء أقام الأمراء والأشراف في بعضها قصوراً تحوطها الحدائق ، وارتفع عند تقاطع الطريقين الرئيسيين بها نصب تذكاري كان يعلوه تمثال الملك شاپور ويقوم إلى جانبيه هيكلان للنار .

وسجل شاپور الأول انتصاراته على جيوش الرومان في نقوش خمسة رائعة ، أقيم الأول منها على الضفة اليسرى من نهر شاپور (لوحة ٣٠١) ، وهو الذي يسجل انتصاراته الثلاثة على الأباطرة جورديان الثالث وفيليب العربي وقاليريانوس حيث يتوسط أعداءه ممتطياً جواده ، أضخم حجماً من بقية الشخصوس . ويركع فيليب العربي أمام قدمي الملك يطلب الأمان ، بينما يمسك الملك المنتصر بيد قاليريانوس المتهتية داخل كتمه إشارة إلى الخضوع والاحترام .

وثمة نص منحوت (رصيلة أو جامعة) بالغ الروعة بمتحف دار الكتب القومية بباريس يُعدّ تكراراً

لموضوع النقش السابق ، يمكك فيه شاپور بيد قاليريانوس الذى شهر يده الأخرى سيفه (لوحة ٣٠٢) .

ويظهر أثر الفن المتأغرق في عدة نقوش لانتصارات شاپور يتضمن أولها صورة الطفل الذى يمثل رسولا ملائكيا محلقا فوق الرؤوس حاملا للملك المنتصر تاجا شبيها بالتاج الذى يقدمه أهورا — مزدا في نقوش تنصيب الملك . كما نلمح التأثير الغربي أيضا في تخفّف الأجساد من بعض جهودها التقليدي ، وفي نبضها بالحياة ، وتجرد الثياب من الخطوط البيّنة والمتوازية ، وفي تعبيرها عن الحركة . كذلك بسط الفنان الحدث التاريخي مكتفيا بإبراز فكرة انتصار الملك دون اهتمام بتحديد زمان أو مكان . وثانيهما نقش فوق سطح مقعر قائم في مواجهة النقش الأول ، ويرز في وسطه مشهد انتصار شاپور على أعدائه الثلاثة في أربعة صفوف أفقية تشير إلى أهمية الحدث ، وتجمع بين الفرسان النبلاء والإيرانيين حاملين الغنائم وأسرى الرومان (لوحة ٣٠٣) .

وينفرد النقش الثالث بأمر نادر وهو الجمع بين النصر والتنصيب ، ونرى فيه الإله وشاپور على جواديهما وسنابك جواد الإله تلوس رأس أهرمين إله الشر ، وجواد شاپور واقفا على جسد الامبراطور الروماني جورديان وقد ركع الامبراطور فيليب العربي الأصل بين الفارسيين يطلب الرحمة والأمان (لوحة ٣٠٤) .

وجاء النقش الرابع أسفل مقبرة داريوش بمدينة «نقش رسم» (لوحة ٣٠٥) دالا على تشابه أعمال شاپور الحربية بأعمال سلفه العظيم . ويمثل هذا النقش فيليب العربي وهو يستعطف الملك الذى أمسك بذراعى الامبراطور قاليريانوس المرفوعتين وقد أخفى إحدى يديه في كمّه تعبيرا عن احترامه وخضوعه . والغريب أن جورديان لم يظهر في هذا النقش الذى أثقله الجمود ، كما بدت الثياب التى حرّكتها الريح في اتجاهين متعارضين غير موحية بالحركة ولا ترفّ بالحياة (لوحة ٣٠٥ ب) .

وقد حاول الفنان في النقش الخامس صفّ نبلاء الفرس وأسرى الرومان في شكل هرمي مندرج أمام الملك المنتصر وأعدائه المهزومين ، كى يتخلص من الأسلوب التقليدي في توزيع الأشخاص على صفوف (لوحة ٣٠٦) .

وفي أحد الكهوف المنتشرة عند طرف الجبل القريب من مدينة بيشاپور تمثال ضخّم لشاپور الأول ارتفاعه سبعة أمتار ، نُحت في عمود صخري ممتد بين السقف والأرض (لوحة ٣٠٧ أ ، ب) . وقد نجح المثال في التعبير عن جبروت شاپور وقوته الخارقة ، كما أضفى على ملامحه صفاء يوحى بالخضوع له ، بيد أن كتلة صخرية سقطت على كعبي التمثال فحطمتها ، وانفصل التاج من السقف وإن ظل الرأس ملتصقا بالجسد لأن الفنان كان قد حرص على أن يشدّ الرأس بالجسد بشرائط طويلة عريضة تتدلى من التاج الملوكي في قمة الرأس إلى أسفل الظهر . والتمثال في مجموعه تنقصه الحيوية ويعوزه التناسق الداخلي بين عضلات وجهه الصارمة وعينيّه المفتوحتين ، وهو يبدو برغم وضعته الرأسية أشبه بملك

منيت بُعث من قبره . وتدفع سيرة «ماني» رفيق شاپور^(٩٤) ، التي عُثر عليها في رمال صحراء مصر مكتوبة باللغة القبطية إلى الاعتقاد بأن هذا الكهف هو مقبرة شاپور لأنه قضى نحبه في مدينته المحيوبة إثر إصابته بمرض أودى بحياته . وثمة نقش بديع آخر في نقش رجب قرب اصطخر [تحت طاووس] يمثل الملك شاپور الأول وهو يتقلد الرمز الملكي للإله أهورا مزدا لا يقل عن النقوش السابقة في جلاله وهيئته (لوحة ٣٠٨) .

وما كاد القرن الثالث يوشك على الأفول حتى ألق الفئان الساساني عن تسجيل مشاهد التنصيب فوق الجياد في مجال النقش البارز ، وجاء مشهد تنصيب الملك نرسي بن شاپور الأول ليؤكد هذا الاتجاه (لوحة ٣٠٩) . فترى نرسي في نقش رسم وإلى جواره ابنه ومن ورائه تابع يتناول تاج الملك من يد الإله أناهيتا . وتبدو الأجسام في هذا النقش أشد اكتنازا عن ذي قبل ، وتفترق إلى التناسب بين أحجامها . وكما تزداد الوضعات جهودا يبالغ الفنان في تسجيل التفاصيل ، ووفقا لقواعد الفن في الشرق القديم تفوق الإله الملك حجما ، كما نلمس إفراط الفنان في تشكيل مكاسر ثوبها الطويلة المنموجة المتوازية .

وكان أتباع عقيدة زردشت لا يدفنون موتاهم بل يعرضونهم على الداحما في قمم الجبال ، وبعد أن تلثم الوحوش والطيور الجارحة لحمهم يجمعون عظامهم في توابيت خاصة حجرية أو خشبية يضعونها في كهوف أو كوى . وقد عثر على كثير من الكوى التي أعدت كي تودع بها التوابيت للمشتعلة على العظام في الحقول القريبة من مدينة شاپور الجميلة ، كما عثر على تابوت صوّرت على جوانبه الآلهة الأربعة : ميترأ مانح الخلود للموتى الذين يبعثون إلى الحياة يقف إلى اليسار في عربته يجرها جوادان مجنحان على الجانب الأول ، وزروان إله الزمان الأبدي على الجانب الثاني ، ثم إله النار ابن «أهورا - مزدا» على الجانب الثالث ، وأخيرا الإله أناهيتا على الجانب الرابع ، وقد دل عليها الإناء الذي تمسك به والسمة الظاهرة إلى جانبها (لوحة ٣١٠) .

وكان عهد شاپور الأول عهد انطلاقا للفن ، ففيه مُهّد الطريق أمام الفنان لكي يبلغ مرتبة الإبداع ، ومع محافظة الفن في عهده على تراث الأجداد وتقاليدهم الفنية فقد أفاد الفنانون من عناصر التجديد الغريبة ومن إرشادات الفنانين الرومان الذين وفدوا إلى البلاد ، مع صيغ ذلك كله بالصيغة الإيرانية . ولم يكد بهرام الأول بخلف أباه شاپور على العرش الإيراني حتى بلغ الفن الإيراني عصره الذهبي ، وهو ما يؤكد مشهد تنصيب بهرام الأول في مدينة شاپور الجميلة ، بحركة الإله وهو يقدم التاج ، مع لفطة الملك وهو يمدّ يده ليمسك برمز السلطة وقد اكتست ملامح وجهه بصيغة روحية ، وبتوافق الشخصيتين المتواجهتين ، وبتناسق حجم الجوادين المتقابلين (لوحة ٣١١) . ثم تتألق نقوش أخرى للملك بهرام الثاني تمثله في المشاهد التقليدية وهو فوق عرشه وخلال الصيد أو معارك الحرب .

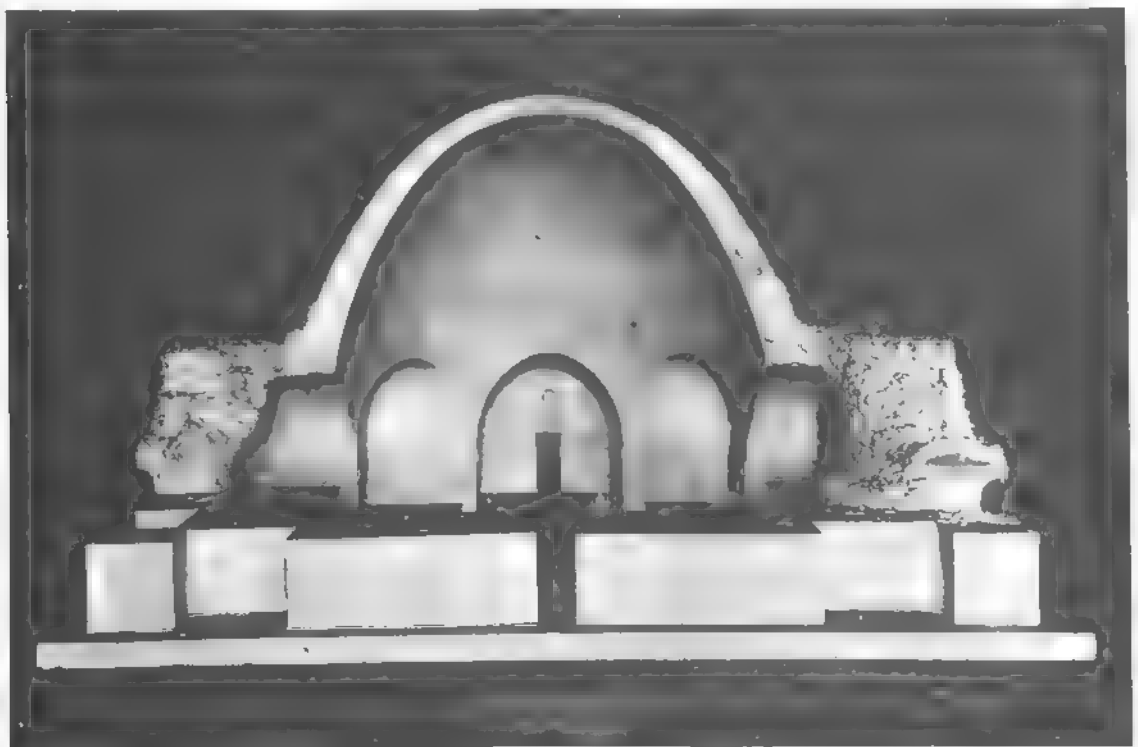
(٩٤) قدم ماني عقيدته للمشتعلة على عناصر بوذية ومسيحية والكثير من ديانات ما بين النهرين وقد شجعه شاپور على نشر هذه العقيدة كي يسط نفوذه بالتالي على أكبر عدد من الشعوب ، غير أن الموبدة كهنة زردشت عكسوا نفوذه قتلوه .

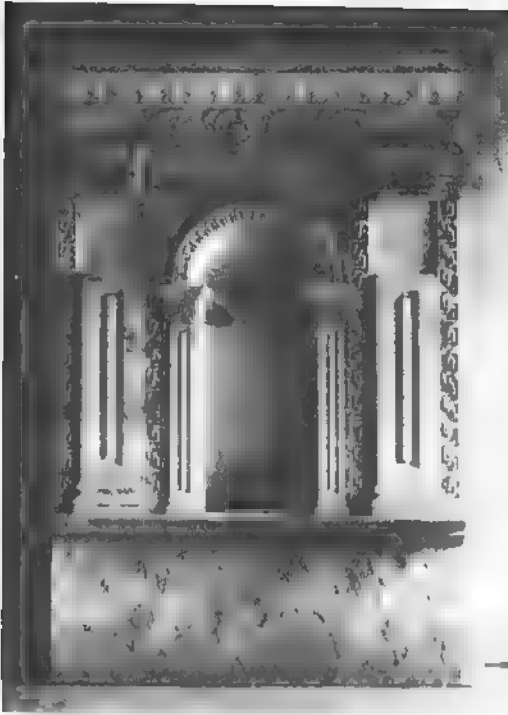
وينفرد الملك بهرام الثاني بين الملوك الساسانيين بالنقوش التي تصوره وسط أسرته ، فنجد من ذلك نقشا له بمدينة نقش رسم (لوحة ٣١٢ أ) وهو يدافع عن أسرته وقد هاجمها أسدان (لوحة ٣١٢ ب) وقد احتلت الملكة في النقش مكانا متميزا . ونلاحظ أن الفنان يسوّى بين عنقي الرجل والمرأة في الغلظ متجاهلا أن المرأة أدق عنقا ، كما أنا نراه أعجز ما يكون عن تكعيب الثدى ، وعن التوفيق بين جدائل الشعر ، ولعل ماكان في متناول يده من أدوات بدائية هو الذى حال بينه وبين بلوغ الكمال .



لوحة ٢٩٥ طيسفون [المدائن] منظر عام لبقايا طاق كسرى [شاپور بن أردشير] . القرن الثالث م.

لوحة ٢٩٦ يشابور . نموذج للقاعة الكبرى بقصر يشابور .



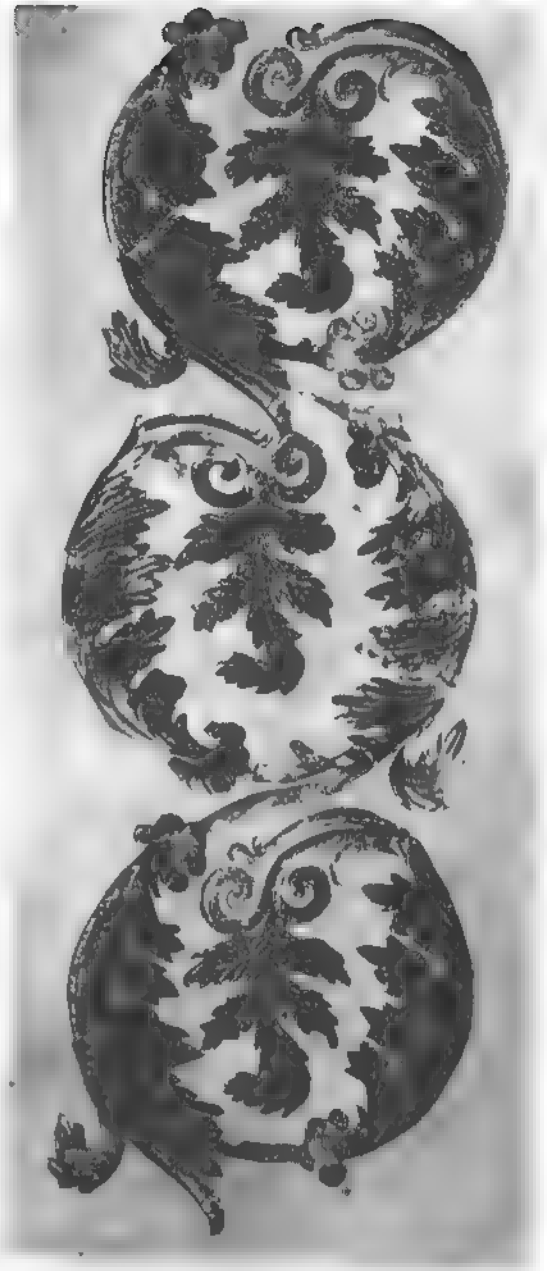


لوحة ٢٩٨ فن ساساني . بيشابور :
كوة مزينة بنقوش جصية بقاعة
القصر . بإذن من متحف النوفر .

لوحة ٢٩٩ فن فارسي روماني .
بيشابور : عازفة الماراب . فيسفساء .



لوحة ٢٩٧ بيشابور . توريقات
الأكاننا التي زينت بها أقواس القبة .
النصف الثاني من القرن الثالث
الميلادي .



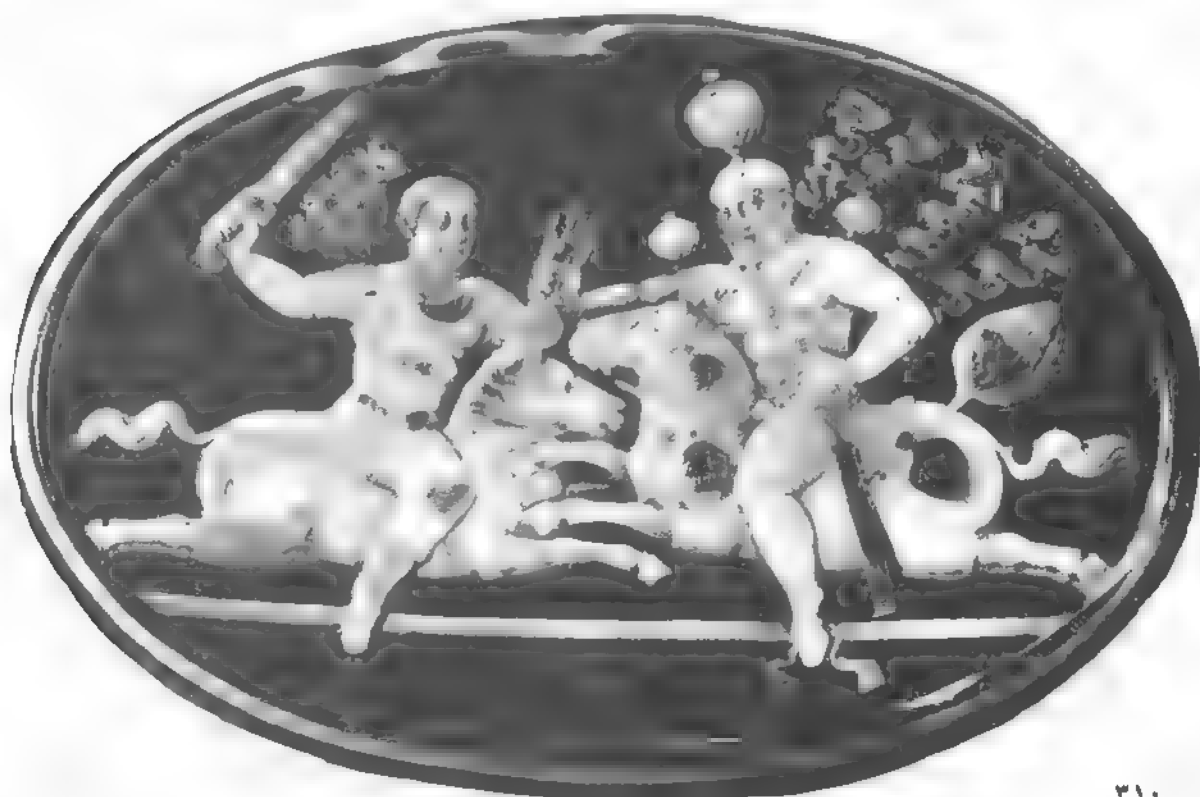


لوحة ٣٠٠ بيشاپور : سيدة متكئة على وسادة . منتصف - النصف الثاني من القرن الثالث م . موز.



لوحة ٣٠١ بيشابور : انتصار شاپور الأول .

لوحة ٣٠٢ من ساساني : قصص « حامة » يظهر فيه انتصار شاپور الأول على الامبراطور فاليريانوس الروماني . يادى من دار الكتب القومية بباريس .





لوحة ٣٠٣ من ساساني : الانتصار الثلاثي لشابور الأول وموكب الفرسان السلاء والأسرى الرومان يحملون الخربة بعد عام ٢٦٠ م .

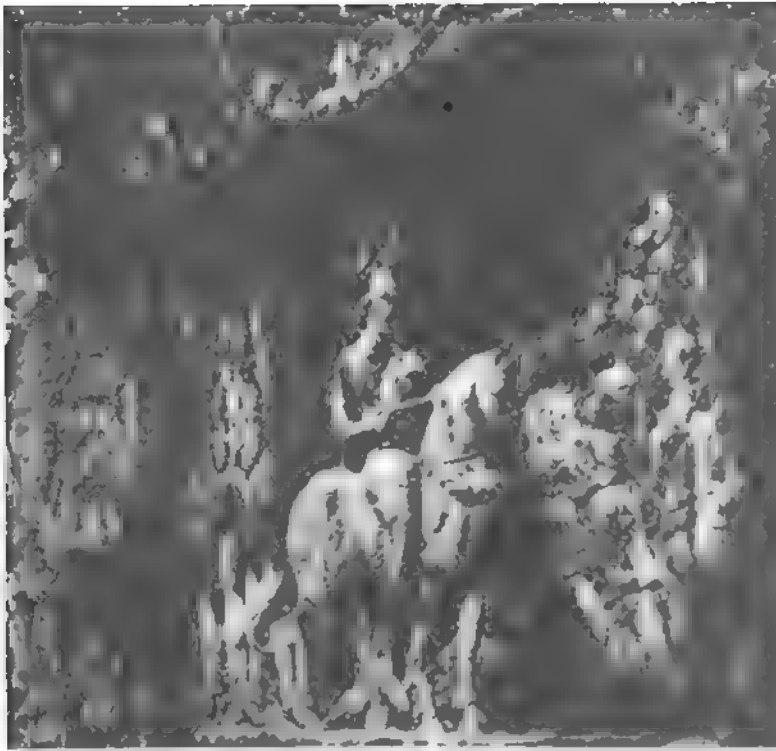
لوحة ٣٠٤ من ساساني : انتصار شابور بعد عام ٢٦٠ م .





لوحة ٣٠٥ أ، ب نقش رسم : انتصار شاپور . أسفل قبر الملك الأخميني داريوش الأول بعد عام ٢٦٠ م .

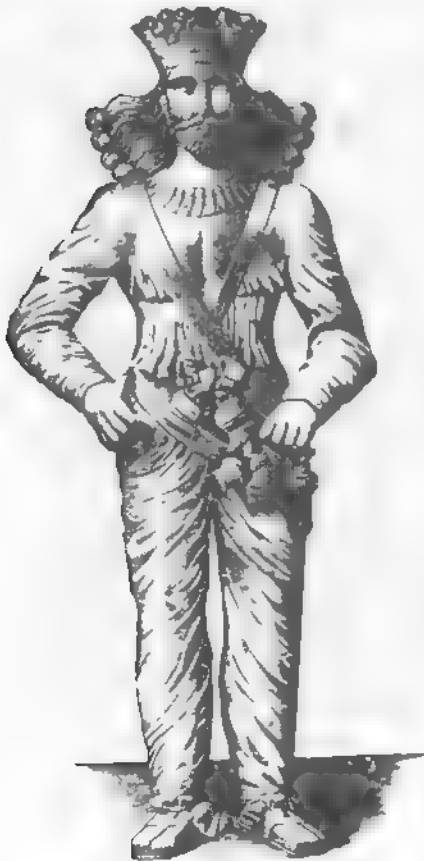


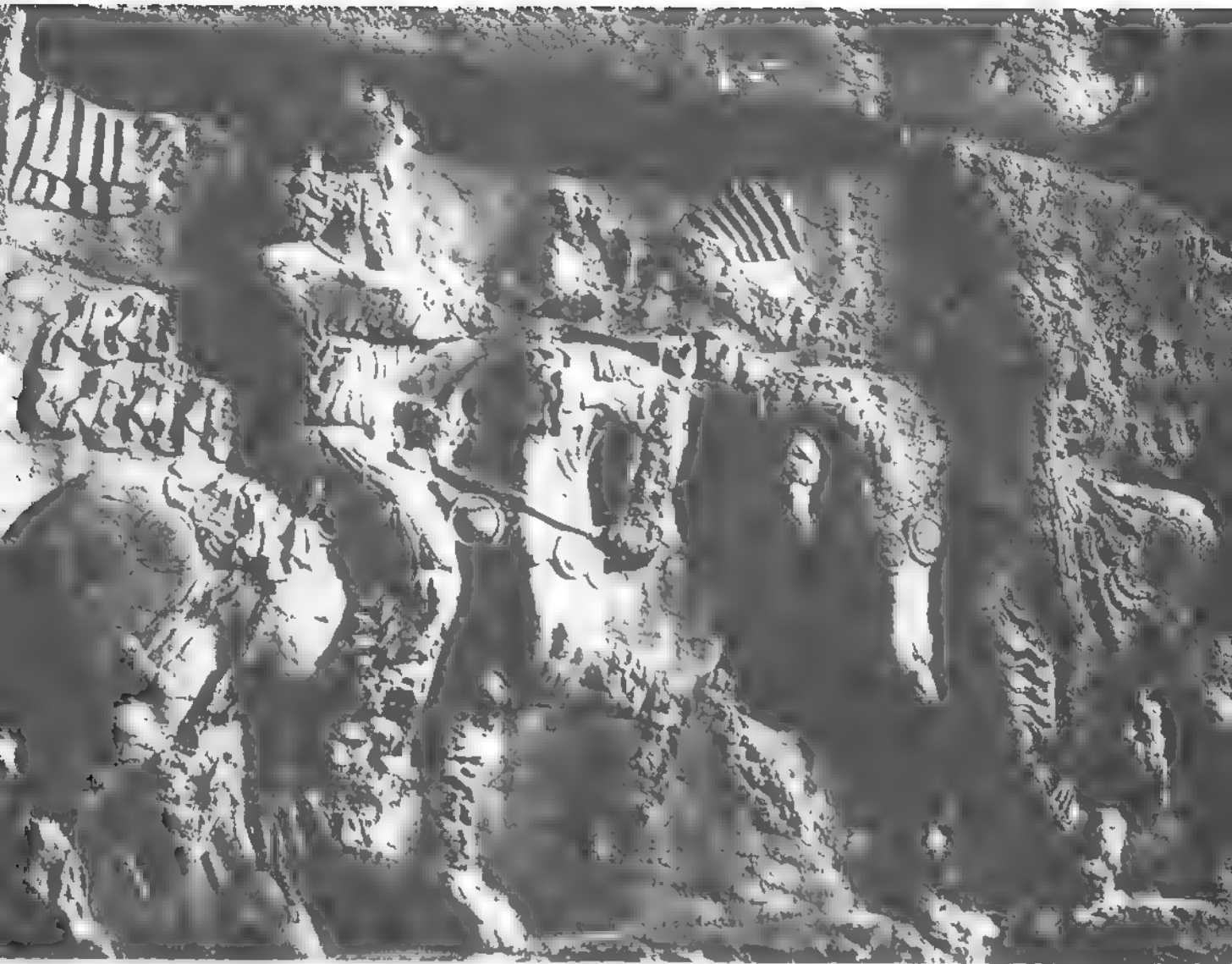


لوحة ٣٠٦ فن ماساني : انتصار
شاور

لوحة ٣٠٧ فن ماساني :
بيشاور : تمثال لشاور الأول
منحوت في عمود صخري بعد عام
٢٧٢ م .

لوحة ٣٠٧ ب رسم تخيلي للحالة
الأصلية التي كان عليها تمثال شاور
الأول .

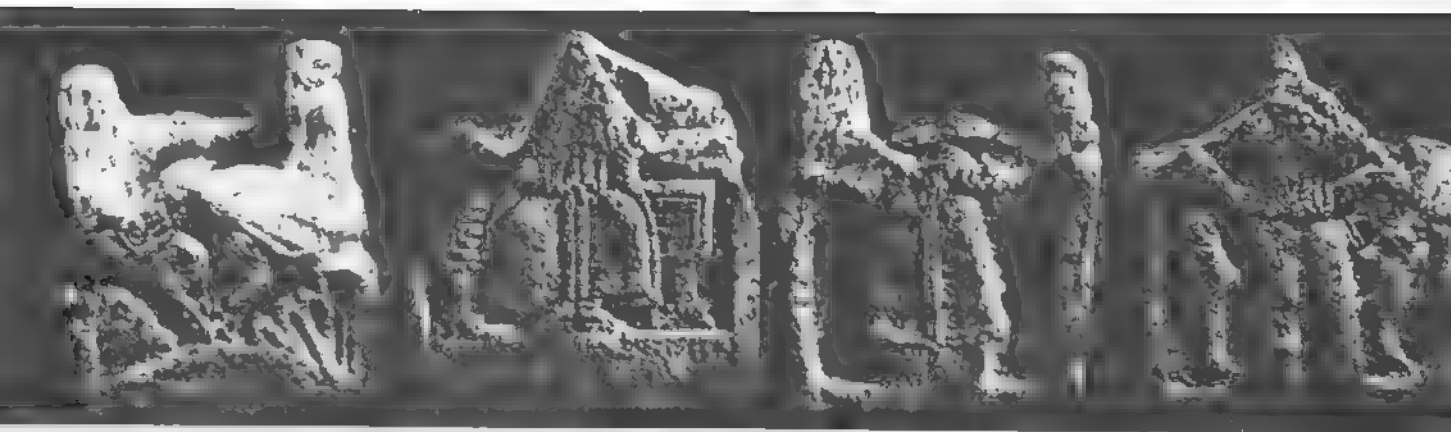




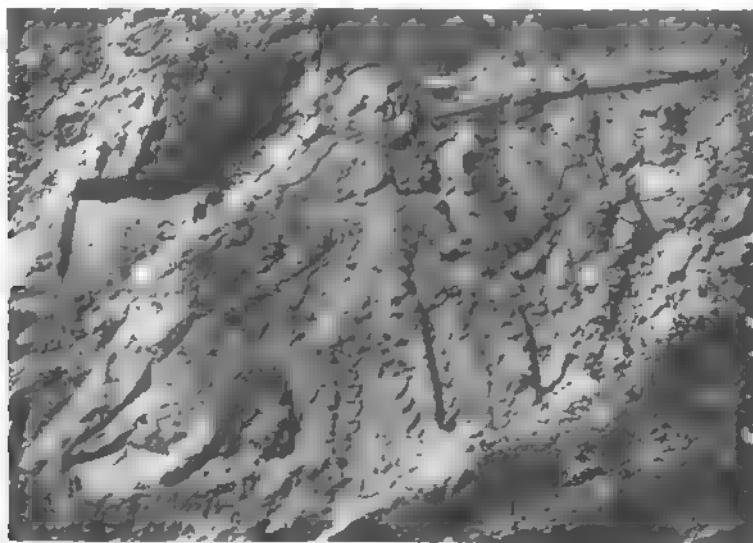
لوحة ٣٠٨ نقش رجب قرب اصطخر «تحت طووس» الملك شابور الأول يتقصد الزمر المنكي للإله أنهورا مرد القرن الثالث الميلادي .



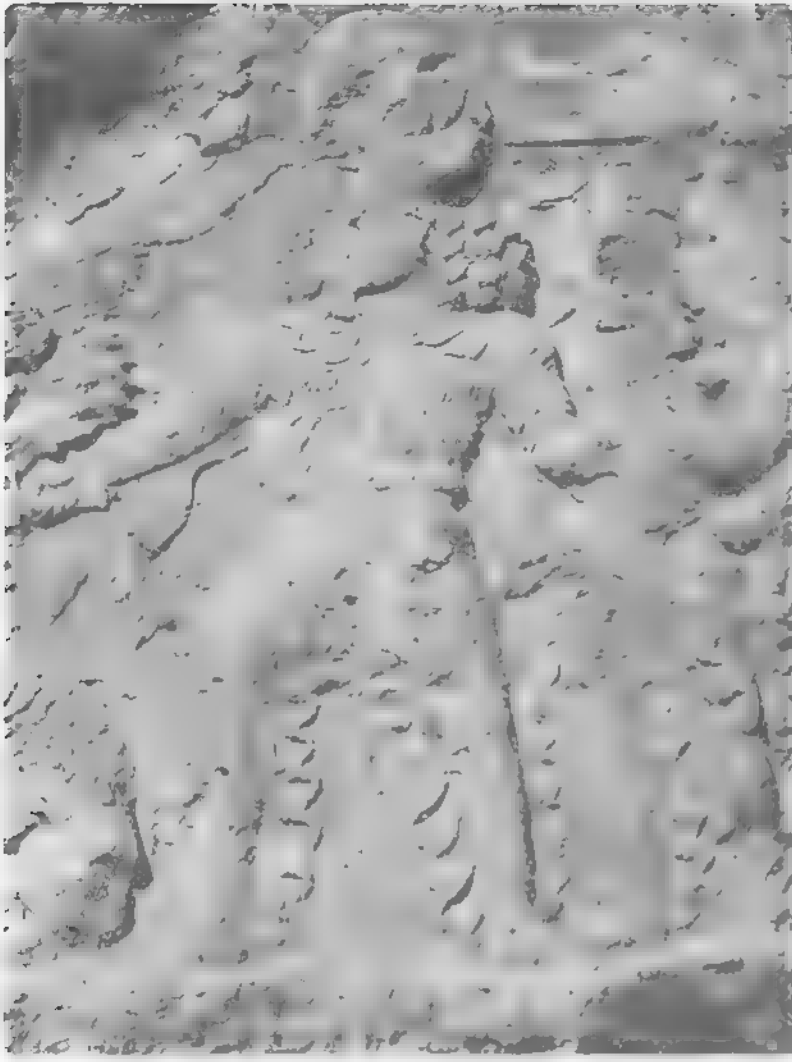
لوحة ٣٠٩ نقش رسم : تنصيب الملك نرسي بواسطة الزبة أناهيتا . أواخر القرن الثالث — أوائل الرابع الميلادي .



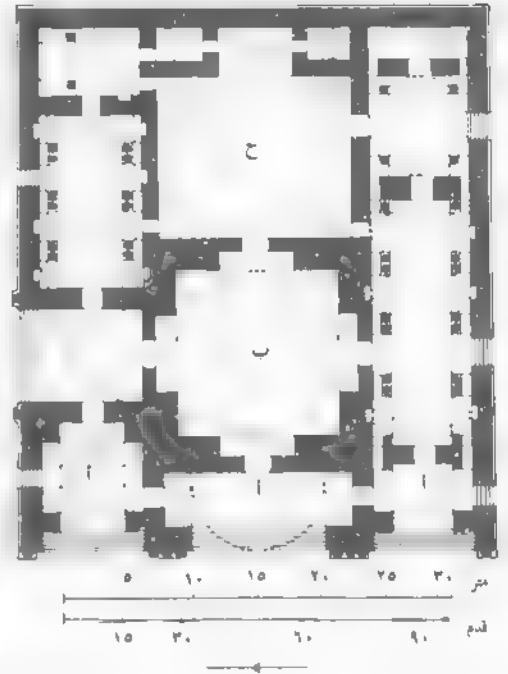
لوحة ٣١٠ فن ساساني : الوجوه الأربعة لأحد توابيت دفن العظام . بإذن من متحف طهران .
لوحة ٣١١ يمشاور : مشهد تنصيب بهرام الأول ماين ٢٧٣ - ٢٧٦ ميلادية .



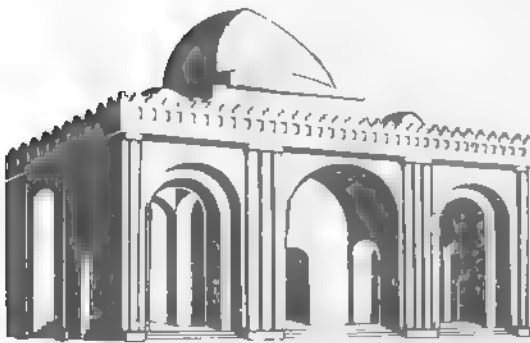
لوحة ٣١٢ أسار مشهد قرب فيروزاباد : بهرام الثاني يصرع أسدين مدافعا عن أسرته . ٢٧٦ - ٢٩٣ م .



لوحة ٣١٢ ب سار مشهد . تفصيل من اللوحة السابقة .



لوحة ٣١٣ فن ساساني . تخطيط
قصر في سرفستان :
أ — إيوان ثلاثي .
ب — قاعة الاستقبال .
ج — ردهة أمام أجنحة السكنى .



لوحة ٣١٤ فن ساساني واجهة قصر
في بيشابور .

الفن الساسالي تحت حكم شاپور الثاني وخلفائه [القرن الرابع والقرن الخامس]

عدل الساسانيون في بداية القرن الرابع عن استخدام الحجر المسوى في إقامة مبانيهم ، وأتاح جمعهم بين القبو والقبة إمكانيات رحبة أمام الفنان الساساني استعان فيها بخبرته وتجلت فيها قدرته على الابتكار . وبنى شاپور الثاني — بعد تدمير سوسه — مدينة إيوان كرخا على بعد خمسة وعشرين كيلو مترا جنوبي سوسه على الطراز الغربي ، وجعلها في شكل مستطيل طوله أربعة كيلو مترات وعرضه كيلو متر واحد . وشيد بالآجر والمونة قصرا يتكون من قاعة مربعة تعلوها قبة ، وإلى جوارها جناح طويل (لوحة ٣١٣ ، ٣١٤) جمع تسقيفه بين القبو ونصف القبة ، وذلك بتقسيم القاعة في الاتجاه الطولي إلى ثلاثة أقسام بواسطة صفتين من الأعمدة المزدوجة ، يشبه الجزء الأوسط منها الهجاز المعروف بالكنائس المسيحية ، ويشبه الجزءان الجانبيان الرواقين الجانبيين ، غير أن الرواقين الجانبيين في هذا الجناح ليسا على قدر كبير من الاتساع ، وهما مفتوحان من أسفل بواسطة عقود منخفضة تعلوها أكتاف مُصمتة (لوحة ٣١٥ و ٣١٦) . وقد أقيمت أنصاف قباب بين كل كتف وآخر فغدت القاعة وكأنها ذات حنيات جانبية تستغرق طولها كله مما يحرك الإحساس باتساعها ، ومما يميّز المعماري في الوقت نفسه من تضيق الفراغ من أعلى بحيث يتيسر تسقيفه بواسطة قبوة طويلة يتعذر تنفيذها إذا ما كانت باتساع الحجرة كلها . وقد استخدمت هذه الطريقة في تسقيف القاعات ذات الاتساع الكبير بالآجر .

وحرص الساسانيون على تجميل مبانيهم بالزخارف التي تضيف عليها بالرغم من سرعة تعرضها للفناء سحرا بالغا ، هذا إلى الجمال الكامن في التناسق بين أجزاء المبنى المختلفة وكانوا يعتمدون على غرار الفن البارثي على الجص اعتمادا كبيرا في زخرفة البناء فيكسبون جدرانهم به أولا ثم ينجزون رسومهم فوقه . وكانت أكثر تصاوير الساسانيين تسجّل معارك الصيد والحرب التي تراق فيها الدماء ، مثل اللوحة

الجدراية التى عمر عليها بين أنقاض مدينة سوسة التى قضى الملك شاپور الثاني بتدميرها بعد تمرد المسيحيين بها ، وتصور اللوحة فارسين حجمهما ضعف الحجم العادي ، وهما يطاردان قطيعا من الغزلان التى أصيب بعضها بجراح وقتل بعضها الآخر (لوحة ٣١٧) .

وباستثناء منظرين ينتميان إلى عهد خسرو الثاني « كسرى برويز » لم يترك خلفاء شاپور الثاني أية نقوش بارزة فوق الصخور . والواقع أنه منذ القرن الخامس عاد الساسانيون إلى الرسوم الجدراية فوق الجص مثلما كان الحال في عهد البارثيين .

ولم تكن نقوش عهد شاپور الثاني [ذو الأكتاف] غير محاكاة لنقوش العصر السابق في موضوعاتها وطريقة تنفيذها ، وقد بقى لنا من أحد مشاهد التنصيب في نظام آباد ، رأس جواد تبدو فيه قوة تعبيرية ملحوظة (لوحة ٣١٨) . وعمر بمدينة كيش على لوحة لوجه المرأة المحاط بإطار من زخارف الأزهار ، وهو الموضوع الذى انتشر في آسيا الصغرى خلال العصور السالفة وأطلق عليه اسم « المرأة في النافذة » (لوحة ٣١٩) .

ولعل أهم مشاهد الصيد التى ترجع إلى عصر الساسانيين هو مشهد الملك وهو يصيد الخنازير البرية في طاق بستان (لوحة ٣٢٠) حيث يقف في قارب يتهادى به على سطح بحيرة مصوبا سهمه إلى الخنازير البرية ، وتمضي عازفات الموسيقى في ركابه بينما نعمل الفيلة الحيوانات التى يصيدها . ويمثل هذا النقش تطورا كبيرا لأنه يعرض المشهد وكأنه مصور من الجو على غرار التصوير الصيني (لوحة ٣٢١) .

ولتقريب مفهوم المنظور إلى القارىء أطلق مؤرخو الفن على المنظور الكلاسيكي اسم « المنظور البحري » وعلى المنظور الإيراني التقليدي اسم « المنظور الجوي » الذى اتبعه في الفينة بعد الفينة كل من الآشوريين والكلدانيين والهنود ، على حين اتبعه فنانون أسرة طان الصينيين بصفة متصلة . والمنظور الجوي هو مانطلي عليه من عل إطلالة طائر محلق ، فليس ثمة مستوى أمامي له ولا مستوى خلفي كما هي الحال في المنظور الكلاسيكي ، بل ليس غير أعلى اللوحة وأسفلها . وهكذا يكون مسقط الدائرة دائرة ومسقط المربع أيضا لا يختلف عن المربع نفسه . وإذا كان الملوك والأمراء شخصيات جليلة لكونهم أقرب إلى الإله ميتر من البشر العاديين ، لذا صوّروهم الفنان أكبر حجما من غيرهم ، كما ظهرت أيضا ركائبهم ومركباتهم — من أجل المحافظة على التناسب بينها وبين أصحابها — أكبر حجما من ركائب ومركبات البشر العاديين . ويثير المنظور الجوي مصاعب جمّة عند تطبيقه ، فحين لا يكون المنظور شديد الانفساح أو البعد يقنع الفنان برسمه وكأنه يشرف عليه من فوق برج كما يفعل الفنانون الصينيون . وسواء كان الفنان صينيا أم إيرانيا فإنه لم يكن يملك غير خياله وحده ، لذا كان بعد أن يتطلع إلى المشهد من خلال الزاوية العادية المألوفة يتجاوزه بخياله لكي يضع كل عنصر في مكانه وكأنه يرسم مسقطا للمشهد أو كأنه يضع البيادق فوق رقعة شطرنج مبسطة أمامه ، فلا تحجب العناصر بعضها بعضا في

«المنظور الجوي» كما هي الحال في «المنظور البحري» الإغريقي ، بل يبدو كل شيء فيه مرثيا ، وينضغط المنظر حتى يصبح وكأنه منمنمة مصورة .

وقد لجأ الفنان في اللوحة التي نحن بصددنا إلى سرد الأحداث المختلفة متتابعة ، فصور الملك أول الأمر ممتطيا صهوة جواده وهو على وشك الانطلاق للصيد والمظلة فوق رأسه ، بينما تعزف النساء الموسيقى جالسات على المنصة ، ثم صور تحت هذا المشهد مشهدا ثانيا للملك وهو ينطلق في خفة الطيور إلى القنص ، وتلاه بصورة الملك فوق جواده الراكض حاملا جعبته بعد فراغه من الصيد ، وقد ظهرت الأعشاب تغطى سطح الأرض ، وتتجلى روعة هذه اللوحة في تصوير الفيلة التي حرص الفنان فيها على التزام الواقع (لوحة ٣٢٢) .

ويبدو أن إقليم فارس لم يعد يحتل المكانة الأولى في حياة الساسانيين السياسية في نهاية القرن الرابع ، فقد أثر أردشير الثاني ومن خلفه في الحكم صخرة «طاق بستان»^(٩٥) التي تقع خلف إحدى البحيرات إلى الغرب من كرمانشاه لتسجيل أحداث عهدهم . وقد نقش بها مشهد تنصيب أردشير الثاني (٣٧٩ — ٣٨٣) (لوحة ٣٢٣) ، ويظهر الملك واقفا بين إلهين هما أهورا — مزدا الذي يقدم له رمز السلطة وميترا الممسك بحزمة الأعشاب ، ويدلنا على هذا الإله الأخير غطاء رأسه ذو الإشعاعات . وتتكوم تحت قدمي الملك جثة عدو قد يكون رومانيا على الرغم من أنه ليس بين أيدينا ما يفيد أنه كان لهذا الملك الخامل الصيت تاريخ في عالم الحروب ، ونرى ميترا قد وقف فوق زهرة لوتس كبيرة . ونلاحظ هنا أن تقنية الفنان قد اختلفت عما كانت عليه فيما سبق ، فهو هنا يتجاهل الإمكانيات التشكيلية للنقش الشديد البروز ، إذ تبرز شخوصه بروتزا تاما من أعماق الصخرة كتلا غير متدرجة من السطح الذي تنبثق منه . وعلى حين تبدو أجسامهم في وضعة المواجهة فإن أقدامهم تبدو في وضعة جانبية ، ويظهر الرأس للمرة الأولى وقد استدار قليلا ليقترب من وضعة المواجهة ، كما تكشف فجاجة الثياب الثقيلة عن تشبث الفنان بالأصول التقليدية . وهكذا تشير التغيرات التشكيلية والتصويرية إلى انقطاع الصلة بين هذا النقش وبين جميع نقوش الجدران الصخرية التي عرضنا لها من قبل .

وفي نهاية العصر الساساني شاع نقش لوحات للحيوانات التي ترمز لآلهة الخير مثل اللوحة الجصية المربعة التي تضم حلقة يتوسطها طاووس جميل (لوحة ٣٣٤) ، واللوحة التي تصور كبشا (لوحة ٣٢٥) ، كما صورت الحيوانات على ييارق الأشراف ، أما ييرق الملك فقد كان يزدان إلى جانب صورتي الشمس والقمر بصورة أسد يقبض بمخالبه على هراوة وسيف .

ومع تزايد الغراء في المجتمع الساساني وخاصة في عهد الملوك الذين يحملون اسم خسرو «كسرى» ، أخذ الفن ينفذ إلى صناعة النسيج وأدوات المائدة إلى جانب فن صياغة الحلى وسك العملات النقدية والحفر الدقيق على الحجر .

(٩٥) الأصل مندرستان أي حديقة القمر ، وسُميت طاق بستان لخلوها من الأعمدة وظهور الطاق .

وتألق النوق الفني أول ماتألق في البلاط الملكي ثم جاوزه إلى طبقة النبلاء وأثرياء الدولة ، فظهرت أوان جميلة تتفق وثرء القصر الملكي وعظمته من أطباق وكتوس على هيئة القارب ، ودوارق وأباريق وطلسات كانت أجزاءها المختلفة تصنع كل منها على حدة وتطلى بالذهب ثم تجمع ويضم بعضها إلى بعض . وقد زينت هذه الأواني بمختلف الموضوعات (لوحة ٣٢٦ ، ٣٢٧) ولأن برز من بينها موضوع تنويج الملك أو خروجه لصيد الوحوش (لوحة ٣٢٨) ، فنرى على طبق من الفضة المذهبة خسرو الأول وقد انطلق بجواده ممسكا بالسهم في يده متعقبا الحيوانات البرية ، ونلاحظ اهتمام الفنان بتسجيل تفاصيل ثياب الملك وجثث الحيوانات التي صرعها الملك منتشرة تحت قوائم جواده .

ولكى نتعرف طبيعة الملوك الساسانيين خلال القرنين الخامس والسادس علينا أن نستعرض فنونهم الدقيقة ، فتمثال صغير من البرونز في متحف اللوفر يعد صورة شخصية لخسرو الأول (٥٣١ — ٥٧٩) وقد قص لحيته وفتل شاربه ، ثم أضاف إلى تاجه جناحين وذلك بعد الإصلاح المالي الذي جرى في عهده ولقب من أجله بالملك العادل (لوحة ٣٢٩) . كما تبدو صور قباز الأول (٤٨٨ — ٥٣١) على النقد الذى سلك باسمه في وضعة تمثل جانب وجهه الأيمن وقفا للتقليد الساساني ، على حين نجد صورة لذلك الوجه نفسه فوق قطعة محمورة بدار الكتب القومية بباريس يبدو فيها الجانب الأيسر منه (لوحة ٣٣٠) .

ويطالعنا طاس سليمان كذلك بصورة شخصية ، فنرى في وسطه نقشاً لخسرو الثاني (٥٩٠ — ٦٢٨) فوق البللور السميكة ذى اللونين ، وقد صور الملك فيها جالسا متكئا على سيفه فوق عرش يحمله جوادان مجتحيان على كاهليهما ، وقد غطى الملك رأسه بتاج ذى طيات متداخلة تتدلى منه أشرطة متموجة ، وبدا خسرو في لون أشهب فوق خلفية بيضاء . ونرى صفين من أحجار الياقوت الأحمر منتظمة في دائرتين ، غير أن الوريدات التي ترصع الطاس لم تتخذ من الزجاج الملون بل من مصهور زجاجي ملون . ويُعدّ « طاس سليمان » التي قدّمها هارون الرشيد هدية إلى شارلمان من أجمل هذه الأواني (لوحة ٣٣١) .

وبصور أحد الأطباق الفضية الملك منطلقا فوق جواده بعد أن صرع أسدين ، ويتقاطع في هذا الطبق مسقطان يمثل أحدهما الخططين الأفقيين المتوازيين للجواد وللأسد المستلقي على الأرض ، ويمثل الآخر الخططين الرئيسيين للملك وللأسد وقد شبّ على أرجله يتلوى ألما (لوحة ٣٣٢) .

وصاغ الساسانيون بعض الكتوس على هيئة رؤوس الحيوانات المختلفة (لوحة ٣٣٣) وخاصة الجياد حيث تكشف لنا رأس الجواد الفضية البديعة عن رغبة الفنان في محاكاة الواقع (لوحة ٣٣٤) . ولعل رأس الحصان الفضي التي نراها في (لوحة ٣٣٥) جزء من تشكيل فني أكبر على نحو مارأينا في طاس سليمان الذي يصور الملك على عرش يحمله جوادان .

ويقدم لنا كأس متحف بلنيمور — وهو نسخة متأخرة من كأس مصنوع في القرن الخامس —

شاهدا على اشتراك الملكات مع الملوك في بعض الولائم . فالمشهد ينتظم الملك والملكة ، غير أن الصائغ لجأ هذه المرة إلى الخيال والرمز فجعل من تقديم الملك تاج الولاية إلى زوجته دليلا على مشاركته في الحفل ، كما جعل من التيجان الأخرى الملقاة على الأرض إشارة إلى وجود ضيوف آخرين . أما رؤوس الخنازير البرية فترمز إلى صيد وفير ، كما يرمز قرنا الكبش وثرثرة الرمان فوق تاج الملكة إلى الخصب . وثمة رصيبة مستديرة مثبتة برداء الملكة المطرز عند الكتف الأيسر ، وأخرى فوق الفخذ الأيمن شاع . أيضا تزيينها على أكتاف الأمراء الساسانيين في سوريا ومنها انتقلت إلى بيزنطة (لوحة ٣٣٦) .

وتزين الموضوعات الحيوانية الملفقة في أكثر الأحيان مجموعة من الكتوس ، ومنها السيمرغ ، ذلك الطير الخرافي الإيراني الذي يجمع بين الأسد والكلب والجريفون والطاووس ، وكان طائرا خيما وفقا للملاحم الإيرانية . وفوق كأس أخرى نرى الأسد المجنح وقد كثر عن أنيابه معتليا صخرة جرداء ، ويختلف هذا المنظر الطبيعي اختلافا كبيرا عن المناظر المألوفة فوق الكتوس (لوحة ٣٣٧) .

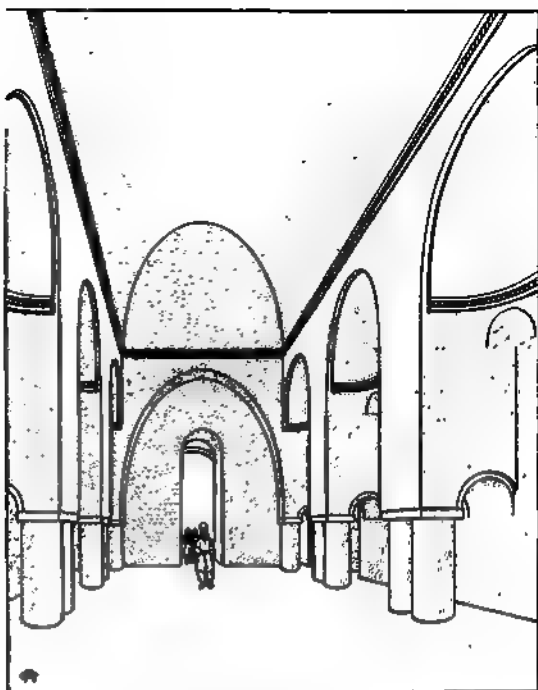
ويشير البعض إلى الطابع الشيطاني لهذه الحيوانات وكأنها ترمز إلى قوى شريرة خارقة . والذي لاشك فيه أن ظهور هذه الحيوانات على أواني الحفلات كان وليد ميل المجتمعات الشرقية كانت أم الغربية إلى قصص الرحلات في بلاد خرافية نائية وإلى الحوادث الخيالية ومايكتنفها من غموض وكل مايتحدى قوى البشر ويتسم بالرغبة ، وجاء الفنانون ومهرة الحرفيين ليعثوا الحياة في هذه الحيوانات الغريبة كي يثيروا الفزع أو الإعجاب .

وصنع الفنانون الساسانيون بعض الأواني من الزجاج بعد أن اجتذبت أنظار ملوكهم الأواني الزجاجية التي صنعت في مصر وسوريا ، وإن كانت الأواني الزجاجية القليلة التي خلفها الزمن لاتتيح التعرف على مدى تقدم هذه الصناعة في فارس . وبالمثل اهتموا بنقش الأحجار الكريمة وشبه الكريمة مثل أحجار اليمان واليشب والسبلان والعقيق ، ونحتوا من هذه الأحجار تماثيل آلهة وحيوانات ترمز لقوى إلهية ، ونقشوا صور الملوك على القطع النقدية وجعلوها في أغلب الأحيان في وضع جانبي ، ونادرا مانقشوا صورة في وضعة مواجهة .

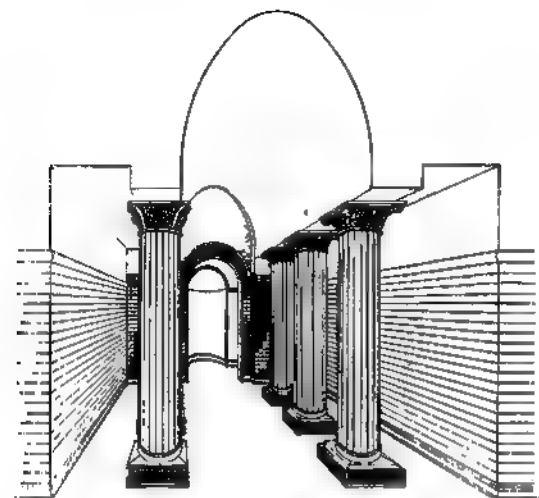
ومن أجمل تماثيلهم الصغيرة تمثال الخنزير الوحشي الصغير المصوغ من الذهب والذي ألصق بكتفه نقش يصور أسدا ينقض على فريسته ، كما ألصق بفخذه نقش آخر يمثل جناحين منشورين يحضنان هلالا تعلوه نجمة . ومن المرجح أنه كان يعلّق في سلسلة تحيط بالعنق على أنه تيممة لأحد أفراد الأسرة الملكية ، لأن الخنزير الوحشي هو إله النصر «ثيرترانيا» وكان يحفر دائما في الخاتم الملكي الذي تختم به القرارات والمعاهدات ووثائق الدولة (لوحة ٣٣٨) .

وصنع الساسانيون آلات موسيقية عديدة نجدها مصورة في نقوش الصيد على جدران كهف طاق بستان لمصاحبة الرقص ، وفي مقدمتها القيثارة والمزمار والدف ، ولقد عرف الفرس كذلك العود والناى فنقشت على الأواني الفضية . وفي متحف طهران طبق من الفضة نقشته فوقه صورة راقصة تمسك

بالصاجات وسط ثلاث نساء يفصل كلا منهن عن الأخرى صف من القلوب المطعمة يتوسطهن جميعا طائر ، وهنّ يتفخن في آلات من نوع «القرب» ذات خمس أنابيب ، ولقد جاء في مخطوط عربي يرجع إلى القرن الخامس عشر أن هذه الآلة اسمها «الأمرغن» (لوحة ٣٣٩) . وظهرت أيضا على الأطباق والآنية الفضية والذهبية نقوش لراقصات آية في الروعة مثل آنية الشراب التي وجدت بكالاردشت (لوحة ١٣٤٠) وكأس فضي على هيئة قارب نقش عليه خسرو جالسا على عرشه وزين الكأس أيضا براقصات عرايا مما يوحي بالبهجة التي كانت تشيع خلال الولايم (لوحة ٣٤٠ ب) .

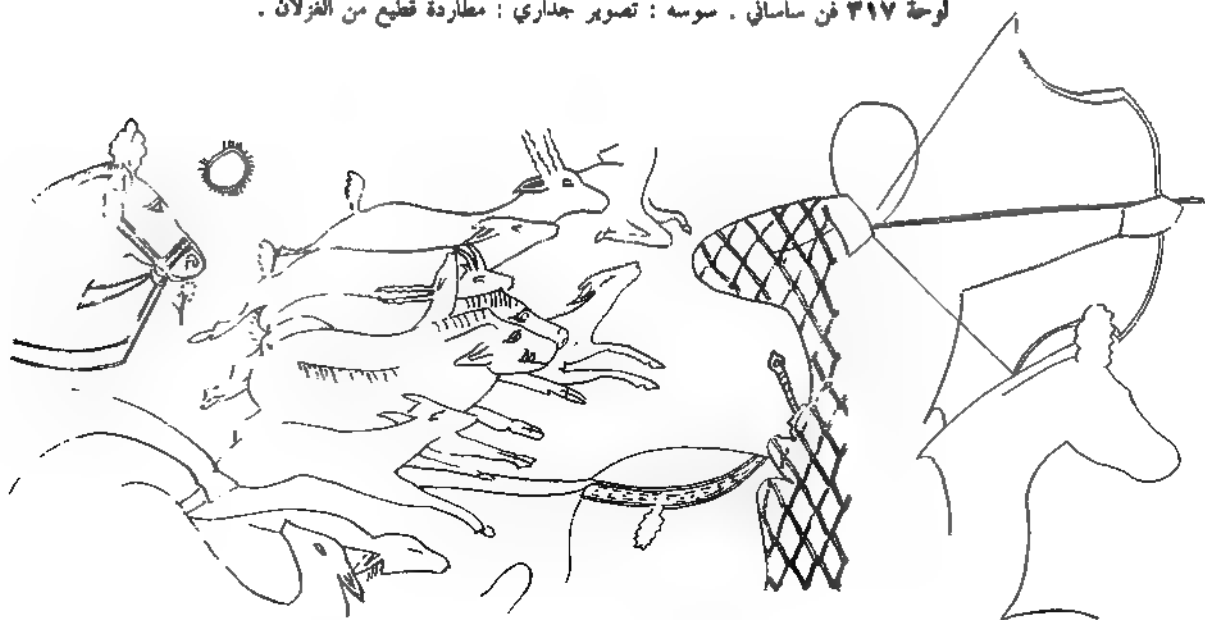


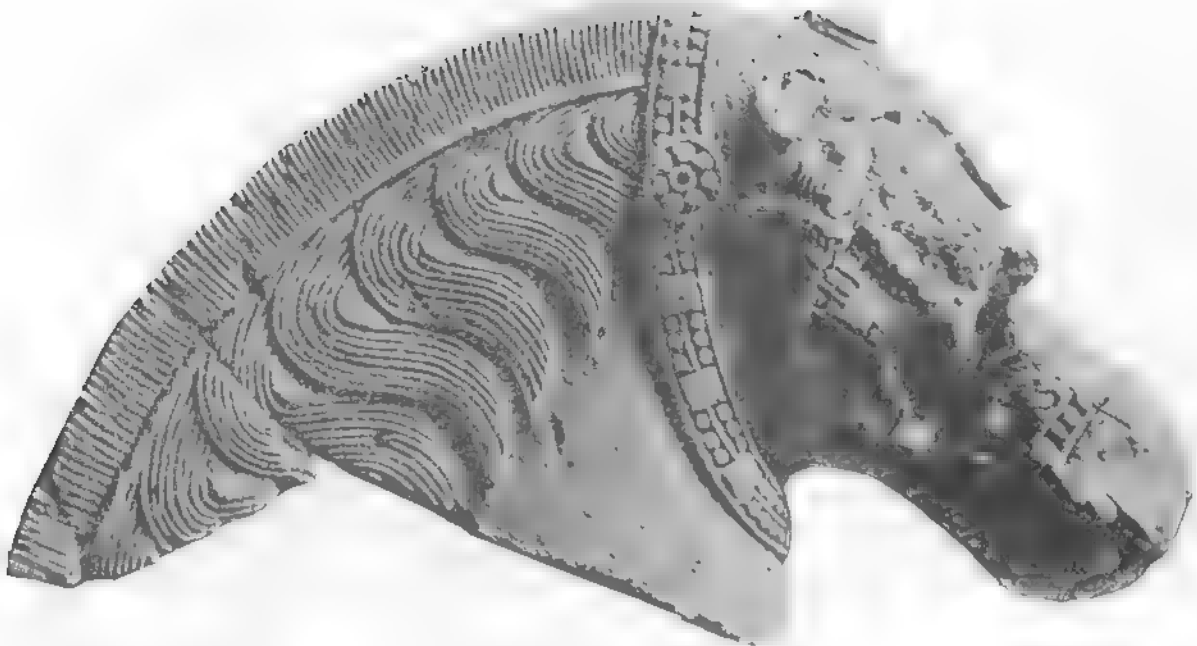
لوحة ٣١٦ عمارة ساسانية . قصر
سرفستان : قاعة ذات أقباء أسطوانية
ودخلات ذات أنصاف قباب .



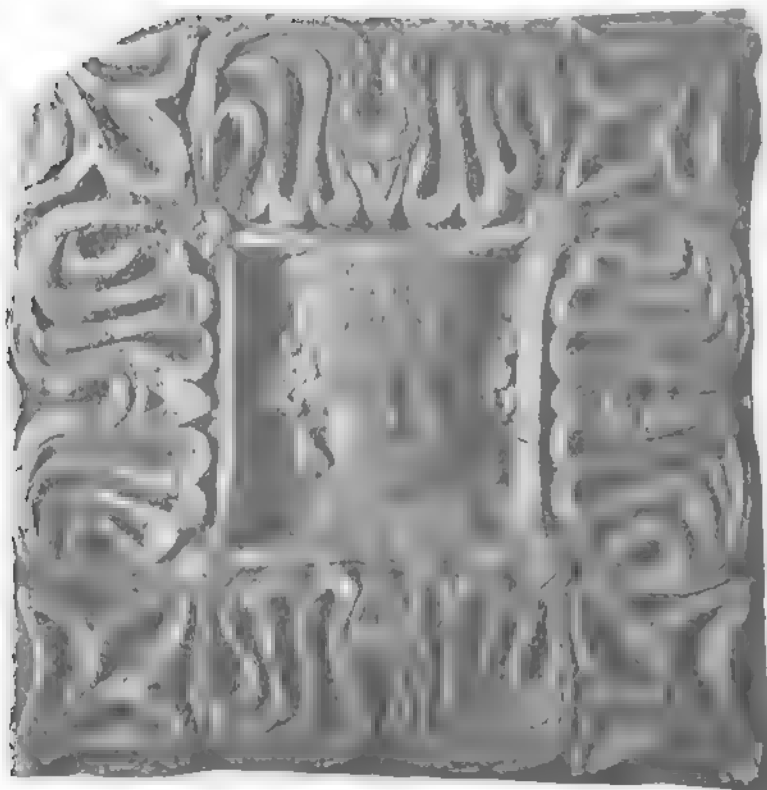
لوحة ٣١٥ عمارة ساسانية . قصر
كيش . البهو الرئيسي .

لوحة ٣١٧ فن ساساني . سوسه : تصوير جداري : مطاردة قطع من الغزلان .





لوحة ٣١٨ فن ساساني . نظام اباد : رأس جواد . باذن من متحف برلين .



لوحة ٣١٩ فن ساساني . لوحة من
الجبص والمرأة في النافذة . القرن
الخامس - السادس الميلادي . برون
من متحف بغداد .



لوحة ٣٢٠ من ساساني . طاق بستان : الملك يصيد الخنازير البرية . القرن الخامس الميلادي .

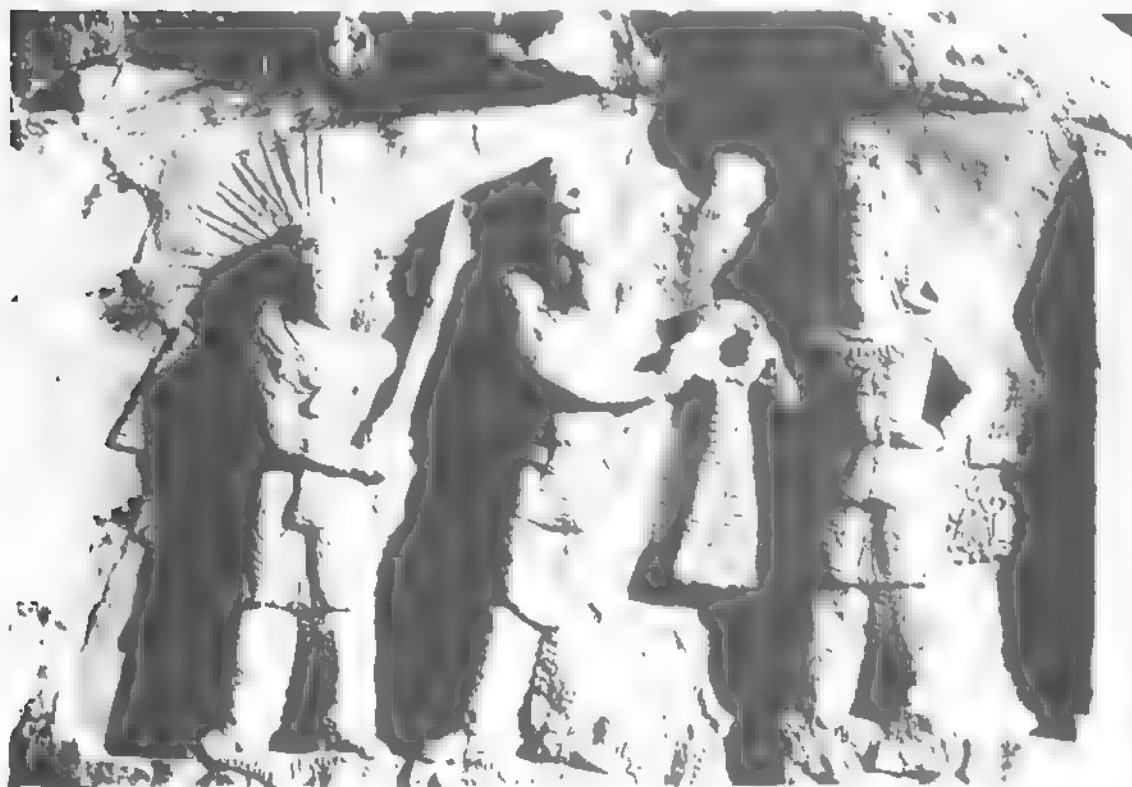


لوحة ٣٢١ من سباني صق سندن المثلث يعيد الحارير البرية بين الموميايات في القارب صوير حيزه د -



لوحة ٣٢٢ من ساساني طاق بستان . لوحة الملك يصيد الخنازير البرية تفصيل موكب القيلة .

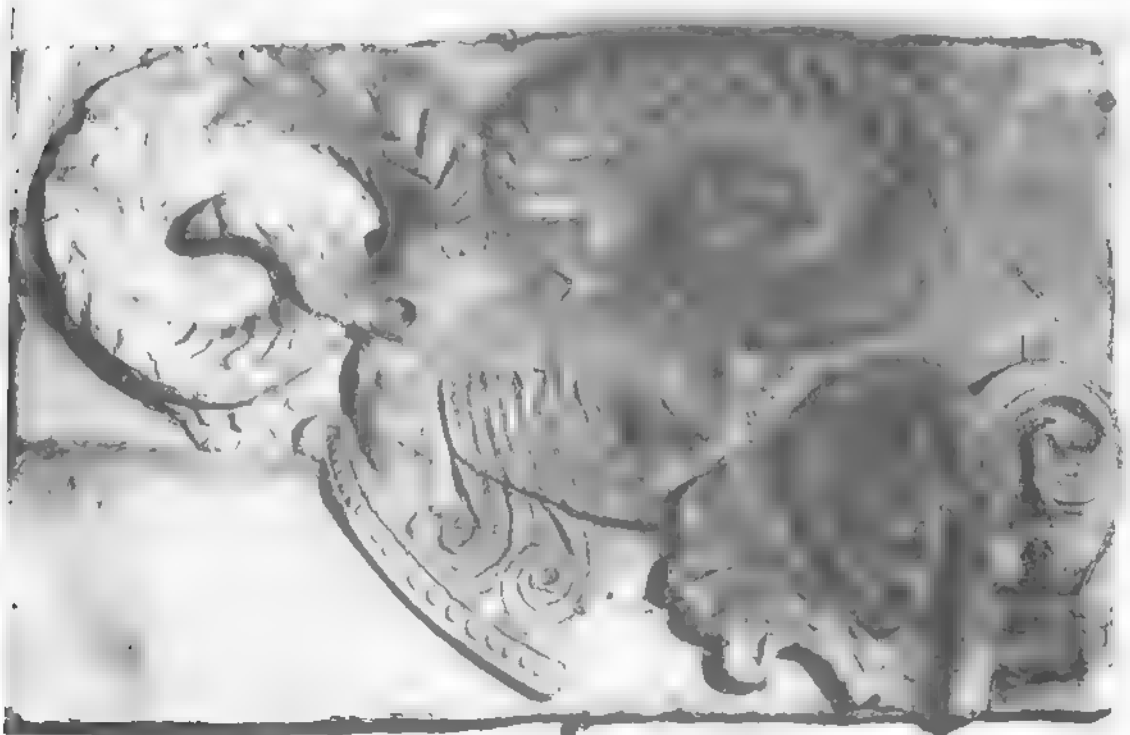
لوحة ٣٢٣ طاق بستان . تصيب أردشير الأول . القرن الرابع الميلادي .

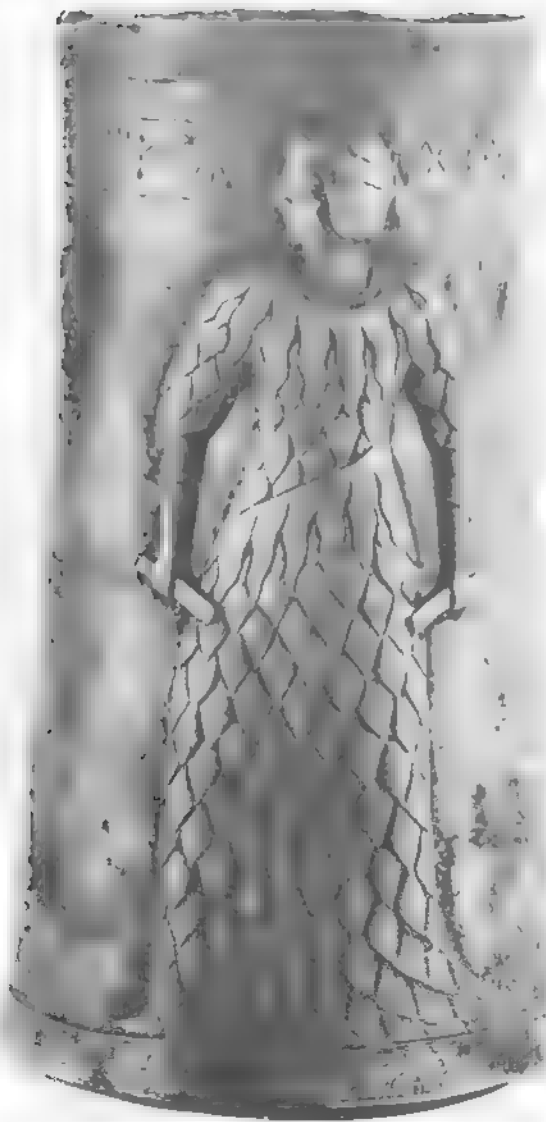




لوحة ٣٢٤ فن ساساني المدائن .
طيسون : لوحة الطاووس . نقش
على الحجر . القرن الرابع الميلادي .
بإذن من متحف برلين .

لوحة ٣٢٥ فن ساساني رأس كش من الحصن . الرى بإذن من متحف طهران .





لوحة ٣٢٧ فن ساساني : كوب
فضية . بإذن من متحف طهران .



لوحة ٣٢٩ فن ساساني : كوب
فضية . بإذن من متحف طهران .



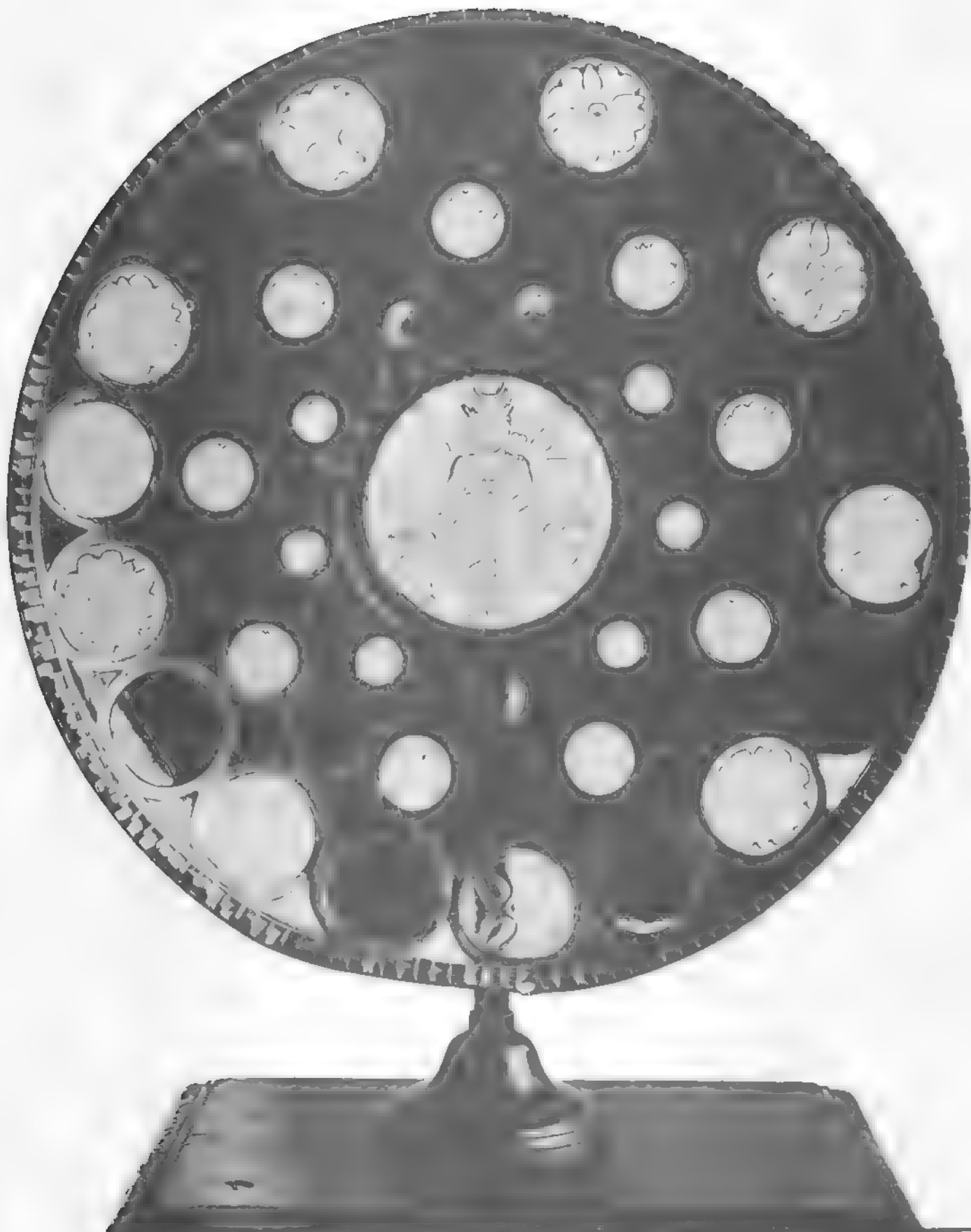
لوحة ٣٢٨ فن ساساني : طبق من القصّة المذهبة نقش عليه صيد الملك خسرو الأول..



لوحة ٣٢٩ تمثل صمغ من البرونز يعد صورة شخصية لحسرو الأول (٥٣١-٥٧٩ م) .



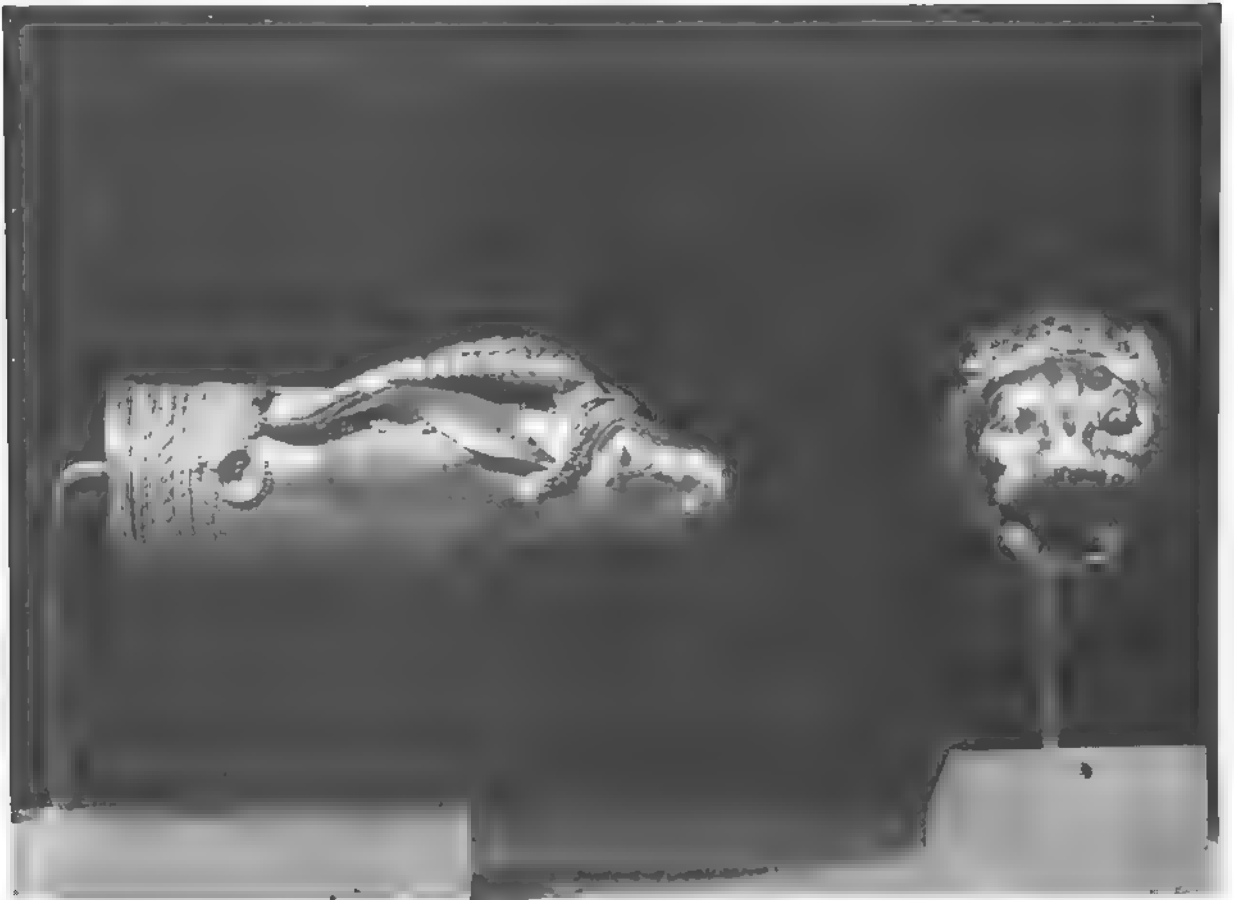
لوحة ٣٣٠. فضة منحوت «حمامة» نقاد الأول . بادن من دار نكس عومية سارس القرن الخامس اسادس ملادي



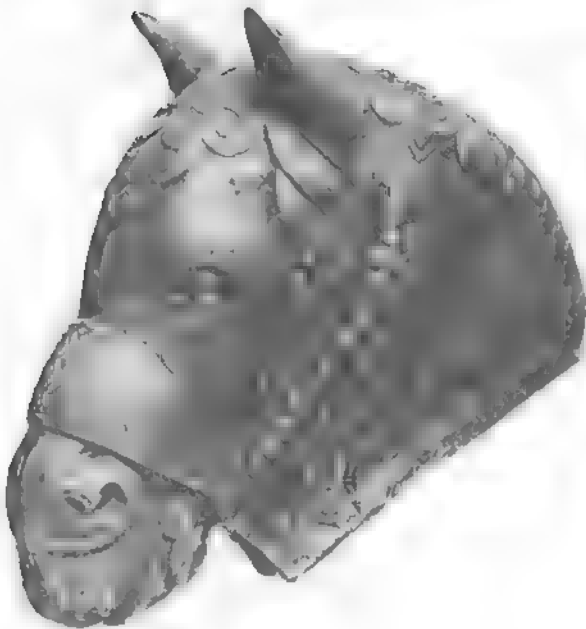
لوحة ٣٣٩ فن ساساني : كأس خسرو الأول . طاس سليمان . القرن السادس ميلادي . بإذن من دار الكتب القومية بباريس .



لوحة ٣٣٢ من ساساني : طبق من الفضة يمثل نقش اسك مطلقا على حوادين وقد صرح سدين . القرن السادس ميلادي بلاد
من متحف طهران .



لوحة ٣٣٣ فن ساساني - كئوس على هيئة رأس أسد ورأس تيس .



لوحة ٣٣٥ فن ساساني . كرمان :
رأس جواد من الفضة المدعمة ، من
الجلالتر أن يكون دعامة لعرش
ساساني . القرن الرابع الميلادي .
بإذن من متحف اللوفر .



لوحة ٣٣٤ فن ساساني : كأس
شراب من الفضة على هيئة رأس
جواد . القرن السادس السابع
ميلادي . بإذن من متحف الفن
بسنسائي .

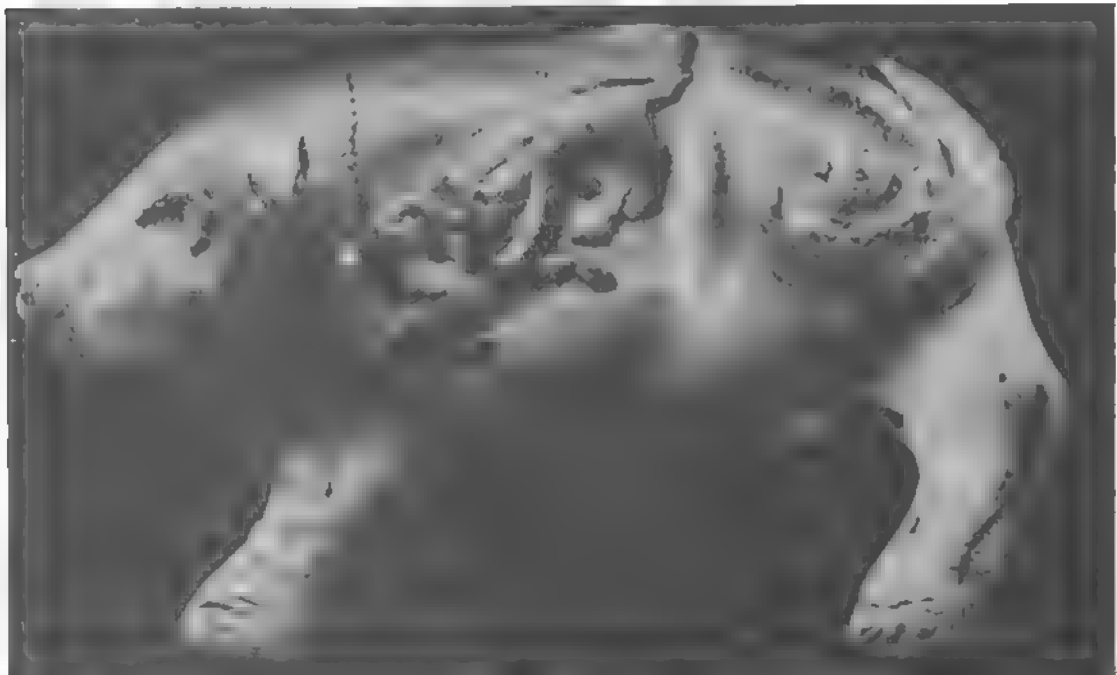


لوحة ٣٣٦ فن ساساني : طبق عليه نقش يصور الملك والملكة . القرن السادس — السابع الميلادي . بإذن من ولترز آرت جاليري . بليتيمور .

لوحة ٣٣٧ من ساساني : طبق نقش
عليه أسد مجنح — القرن السادس —
السابع الميلادي . بإذن من متحف
مدينة كانساس .



لوحة ٣٣٨ من ساساني : حورير بري . مجموعة خاصة .





لوحة ٣٣٩ فن ساساني : مازندران : طبق من الفضة مزدان بنقوش أربع موسيقيات يفصل كل منها عن الأخرى صف من القلوب المطعمة . القرن السادس الميلادي . باذن من متحف طهران .

لوحة ٣٤٠ أ كالاردشت : آية
شراب مزدانة براقصات . من الفضة
المدنية . بلذن من متحف طهران .

لوحة ٣٤٠ ب فن مسائي :
تفصيل من اللوحة السابقة .





الحياة الموسيقية في العهد الساساني

كانت الموسيقى تمثل عنصراً أساسياً في الحضارة الإيرانية خلال العصر الساساني ، ومع أننا لم نعثر على مدونات للألحان الساسانية ، لم تصل إلينا أية معلومات عن نظريتهم في الموسيقى ، فإننا لا نكاد نصغي لمقطوعة من الموسيقى الفارسية المعاصرة الخالصة من كل تأثير غربي حتى يحيل إلينا كأننا بين يدي لمحات من فن مستهل القرن السابع الميلادي عهد خسرو الثاني ، ذلك أن للموسيقى الشرقية طابعها التقليدي الذي صبغ ماعزف منها في بغداد وفي بلاط الخلفاء . ومن المعروف أن عددا من الألحان التي وضعت في عصر خسرو الثاني ظلت تعزف وتنشد على مدى أربعمئة عام بعد سقوط الأسرة الساسانية حتى ذهب الكثيرون إلى أن الفن الموسيقي العربي مستعار من الفن الفارسي ، وإن استبدل أسماء الدواوين الموسيقية وابتكر ألحانا جديدة وطبق نصوصا جديدة على ألحان قديمة ، غير أنه أبقى الأساس والفكر والمشاعر الموسيقية والمقامات والانتقالات بينها وطريقة الإيقاع على حاله ، وهو ما توحى به الألحان الأندلسية العربية التي تنطوي على الدواوين والمقامات وروح الألحان الفارسية . ومن بين التسميات الموسيقية للمقامات المتداولة في القرن الحادي عشر بواسطة منوچهر^(٩٦) ، والتي ترجع إلى العصر الساساني ، نجد مقام « راسن » [أى مستقيم أو « تام »] الذي لا يزال على تسميته إلى اليوم في الموسيقى العربية .

والموسيقى الشرقية لا تعرف البوليفونية^(٩٧) ، ولم تعرفها قط ، فمجموعة الآلات كلها تعزف لحنا واحدا دون توزيع فيما بينها مع حرية مقيدة للعازف في تشكيل اللحن نفسه . وقد بنيت نظرية

(٩٦) شاعر معاصر للفردوسي .

(٩٧) تعدد الخطوط اللحنية أفقيا وفق طبقات الأصوات بشرية كانت أم آلية مع الاحتفاظ بمسافات محددة بين المستويات النغمية المختلفة . والبوليفونية أنماط تعتمد على إيراد النباير بين تلك الطبقات « المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية . لونغمان ١٩٩٠
لكتاب هذه السطور » .

الموسيقى العربية على الأوتار الخمسة للعود بينما كانت الآلة القومية الفارسية التي حلت محل العود [والتى يبدو أنها لم تدخل في حيز الاستعمال إلا خلال القرن التاسع عشر] ذات أوتار ستة .

وربما كان النغير — المصنوع من البرونز أو النحاس الأصفر — منذ القدم هو أهم الآلات الموسيقية التى تستخدمها الجيوش فى الحروب [وقد وردت فى الشاهنامة قصة حصار المدين على أنغام النغير أو البوق] ، ولكن النغير لم يكن الآلة العسكرية الوحيدة ، فهناك الناي والطبول التى ورد ذكرها فى النصوص الپهلوية .

وقد انحصر اهتمام الكتب الپهلوية والعربية والفارسية وهى بمعرض الحديث عن فارس القديمة فى شعون البلاط ، ومن أجل هذا كانت الموسيقى التى أوردت ذكرها هى موسيقى البلاط . ولو تفحصنا الاحتفالات التى أورد وصفها الفردوسي لوجدنا أن الموسيقى كانت هى العنصر المشترك فى كافة ولائم الملوك والأبطال ، وأنها كانت تفسح للغناء مكانة هامة ، بمعنى أن التأليف كان يشمل مقاطع غنائية وأخرى من العزف على الآلات ، وذلك ما تتبعته أيضا الموسيقى العربية .

وبالرغم من أن الفردوسي قد حدد الآلات الموسيقية المستعملة إلا أنه لم يذكر سوى أهمها وخاصة القيثارة والعود والربابة والناى . ويذكر المسعودي فى كتابه «مروج الذهب» بأن الفرس قد ابتكروا الناي الذى كان يجاوب العود ، والمزمار المزدوج الذى كان بدوره يجاوب العود ، والمزمار [الأوبوا] الذى كان يجاوب الطبل ، والقيثارة التى كانت تجاوب الصنوج . والراجح أنه كانت لديهم مجموعات ثابتة من آلتين تترادفان فى العزف معا دون أن ينطوي ذلك على أى أداء بوليفوني . ويضيف المصدر الذى استقى منه المسعودي — وهو ابن خردادبة — أن الفرس كانوا يصاحبون غناءهم بالقيثارة والعود ، وكانوا يرون أنهما أنسب الآلات لذلك .

وكانت موسيقى الحجرة عند الملوك والأمراء تؤدَّى على عدد كبير من الآلات ، فهناك نص پهلوي «لكتاب كسرى وغلانة لأونوالا» (٩٨) يورد لنا بيانا نعه كاملا إلى حد ما ، جاء فيه أن الآلات التى أحصاها غلام كسرى پرويز هى : العود المعادي [دار] والعود الهندي [فين] والمهارب [تشانج] والقيثار [الطنبور] والقيثار الكبير [طنبور ايماس] والقيثارة [كانار] والعود / القيثارة [فين كانار] والناى والمزمار [مار] والتنباله [ناس] والطبل الصغرة [دومبالاج] والدف [تشامبار] والكاسات [زيل] ثم المهارب الأيولية [اندارفای] وآلات أخرى تعذر التعرف عليها .

ويقدم لنا بعض الكتاب العرب — مثل المسعودي فى كتابه «مروج الذهب» — معلومات هامة عن مكانة كبار العازفين الموسيقيين فى البلاط الفارسي . من ذلك أن أردشير الأول مؤسس الأسرة

(٩٨) د . يحيى الخشاب : التقاء الحضارتين العربية والفارسية . معهد البحوث والدراسات العربية . جامعة الدول العربية ١٩٦٩
صحيفة ٧٤ ، ٧٧ .

الساسانية قد عُدَّ المغنين والعازفين المهرة فئة اجتماعية ممتازة . وكان الملك بهرام الخامس [بهرام جور] (٤٢٠ — ٤٣٨ أو ٤٣٩ م) هالويا للموسيقى ، منح الموسيقيين مركزا أسمى بين طبقات المجتمع . ولقد بقي هذا الترتيب على حاله حتى عهد خسرو الأول — كسرى أنوشروان — (٥٣١ — ٥٧٨ م) الذى أعاد النظام إلى ماكان عليه في عهد أردشير . والواقع أن بهرام جور قد منح الموسيقيين مكانة رفيعة أبقى عليها بعض من خلفائه ، وكان حماس هذا الملك الفريد للموسيقى جليا في عديد من القصص إلى حد أن بلغ مرتبة الأساطير ، ويقال إنه وجه الدعوة إلى جماعات النور الذين وفدوا من الهند لإضفاء عنصر البهجة على الموسيقى .

ونعرف أن العصر الذهبي للموسيقى الساسانية كان عهد الملك خسرو الثاني (٥٩٠ — ٦٢٨ م) ، دليل ذلك النقوش التى تصوّره مسترخيا وسط جواربه الموسيقيات ، وبخاصة لوحتى النقش البارز على جدران طاق بستان بالقرب من كرمنشاه . وتمثل إحداها صيد الغزلان ، وقد ظهرت الموسيقيات في قمته خلف الملك ، تمسك اثنتان منهن بآلة النفير وواحدة بالدق بينما تعزف بعضهن بالقيثارة وتصفق الباقيات .

أما النقش البارز الذى يصور صيد الخنازير البرية فنرى به قاربا بمجاذيف غاصا بالمغنيات وعازفات القيثارة ، تقف إحداهن إلى جوار الملك (لوحة ٣٢٠ ، ٣٢١) . وقد بدأ التاريخ يسجل أسماء العازفين المهرة ومؤلفي الموسيقى في إيران القديمة منذ عهد خسرو الثاني ، فدلنا على « نيجيشا » الذى روى عنه شعراء فارس أنه فنان مطبوع ، وأورد ذكره نظامى بديوانه « خسرو وشيرين » ، كما تألق موسيقيان كان أكبرهما سنا يدعى « سرکش » وأصغرهما يسمى « باربد » تحدث عن حياتهما وتنافسهما « كتاب الملوك » (٩٩) وهو المصنّف الأم الذى نقل عنه كتاب العرب والفرس جميعا تاريخ الفرس القديم .

وثمة رواية أوردتها كل من الفردوسي والتهالبي اشتملت على لمحات أسطورية وإن كانت في جوهرها حقيقة تاريخية ، يجعلها التهالبي في قوله : « كان سرکش زعيم الموسيقيين في مجالس الطرب الخاصة لخسرو الثاني ، ومع ذلك فما كاد ينمو إلى علمه ذات يوم أن هناك مغنيا مبدعا هو « باربد » يغني ويعزف على العود في آن ، حتى داهمته الغيرة وخشى على مكانته منه فعمل على إبعاده بشتى الوسائل ، واستمال أمناء القصر والحراس عن طريق تقديم الهدايا ، كما رجا أصدقاء الملك وحاشيته إخفاء أمر هذا الموسيقي على الملك ، إلا أن « باربد » لجأ إلى حيلة بارعة إذ أغرى حارس الحديقة التى يخلو فيها خسرو إلى مباهجه أن يأذن له حين يخلد الملك للشراب بأن يتسلق إحدى الأشجار المطلة على موقع الوليمة مقابل عطية قبلها الحارس . وما كاد الملك يشرب كأسه الأولى حتى أنشد باربد بمصاحبة عوده من أعلى الشجرة أغنيته الأولى بعنوان « سبحان الله الخالق » ، فأعجب خسرو بالإنشاد وسأل عن هذا المغني الذى لم يكشف أحد مكانه . وحين تناول الملك كأسه الثانية أنشد باربد بمصاحبة عوده أغنية

بعنوان « عظمة فارخار » فانتشى الملك وصاح « ياله من غناء جميل » ، ونهض الجميع يبحثون عن المغنى دون جدوى . ولما شرب خسرو كأسه الثالثة عزف باربد وغنى وأطرب مستمعيه فطلب منه الملك أن يظهر لهم ، فمثل أمامه ورخّب به خسرو وجعله على رأس الموسيقيين بالبلاط ، وهو ما أثار حنق سرکش على باربد حتى إنه دسّ له السم فقتله كما يقول الثعالبي ، وحزن عليه خسرو . وعندما أحاط علما بالحقيقة استدعى سرکش وقال له : « طالما سعدت بالاستماع إلى غنائك أنت وباربد ثم بالإصغاء إليك وحدك خاصة بعده ، ولكنك أبيت إلا قتله فهدمت نصف سعادتي ، ولذلك فأنت تستحق الموت ! فأجابه سرکش : « إذا كنت قد هدمت نصف سعادتك يامولاي فإنك بقتلي تعمل على هدمها كلها » فعفا عنه الملك .

وبقى ازدهار الموسيقى القديمة متصلا بعد سقوط الامبراطورية الساسانية بفارس ، ولقد ورد بديوان منوچهرى عدد كبير من الألحان ذات الأصل الساساني التي تُنسب إلى باربد ، وتؤكد مصادر عديدة بأنه مبتكر الألحان المسماة « بألحان القصور » أو الألحان الملكية .

ولقد اهتدى الفرس إلى التنقل في الألحان بين المقامات المختلفة والإيقاعات المتغيرة وتقسيم المقامات إلى دواوين ، وأطلقوا عليها وقتذاك « الدواوين الملكية » أو « الطرق الملكية » . وكان عددها سبعة ، أولها يسمى « سيكاف » ويختص بالربط بين الجمل ، ويمتاز الثاني بالأناقة في تقسيماته وبمحيوته ، والثالث بجمال تنقلاته وامتداده من النغم الحاد حتى الغليظ ، ويعتبر ديوان « ماداروسنان » أغلظ الأنغام بين الدواوين . وكان « ساريجاد » أحبا للقلب ، و« سيسوم » ذا تأثير جاد ، على حين كان « جوباران » يتدرج في انتقالاته مقامي واحد .

وإلى باربد يُعزى ثلاثون لحنا ، واحد لكل يوم من أيام الشهر « الزردشتي » ، وثمة مجموعة من الأغاني كانت موضوعاتها تدور حول أحداث الأساطير الإيرانية الواردة في الشاهنامة . بينما نجد ألحانا أخرى تتناول أحداثا معاصرة خاصة بتلك التي يُعنى بها الملك والبلاط ، فكانوا يتغنون « بالكَنُوز السبع » لخسرو الثاني [برويز] مخصصين لكل كنز أغنية ، وكانوا يعنون جواده « شبديز » أحد تلك الكنوز . ولقد ذهب ولع الملك به حدّ قسسه بأنه سوف يقتل أول من يخبره بموته . وعندما مات الحصان قام باربد بنفسه بإبلاغه كي ينقذ حياة السائس عن طريق أغنية أنشد فيها « لن يركض شبديز بعد اليوم أبدا » فصاح خسرو قائلا : « لقد مات إذن ؟ » فأجابه باربد « لقد علمنا إذن بخبر موته من الملك » . كانت كثرة هذه الألحان من ارتجال باربد يستوحى من مناسبات الأحداث الجارية ويتغنى فيها بمباهج الحفلات التي كانت تقام بالقصر وأسماء النساء المُقربات مثل « حبة المسك » التي وضع لها لحنا باسمها ، وكذلك ألحان المناسبات الدورية مثل « لحن عيد الخريف » .

والثابت أن كافة النصوص التي نقلها إلينا الفردوسي في الشاهنامة موجودة أصلا في المصادر الساسانية التي اشتقت منها الأجزاء الوصفية الواردة في مؤلفه ، إلا أن هذه الأجزاء القديمة وصلت إلينا بعد ترجمتها من الفارسية إلى العربية . ويروى الفردوسي أن بهرام جور قصد زيارة أحد الدّهاقين الأثرياء

خلال رحلة صيد ، فأمر المضيف بناته الثلاث باستعراض مواهبهن أمام الملك ، فقامت إحداهن بالعزف على القيثارة ، بينما رقصت الثانية وهي تزن الإيقاع بديب قدميها ، وقامت الثالثة بغناء «لحن الملك» . وخلال رحلة الصيد نفسها دخل بهرام متكررا في زى جواهري وقامت ابنة مضيفه بالترويج عن المضيف بالعزف على القيثارة وإنشاد أغنية «موابدة الجوس» التي لا يذكر الفردوسي نصوصها في روايته ثم تستدير نحو المضيف الذي لا تعرف هويته منشدة :

« أيها الأمير ، يا صاحب البهاء الملكي ، يا من يتلأأ نجمك ، يا ذا القلب الوفي ، يا من تدرى كيف
— لنفسك — تأثر . من لم ير بهرام بعينه ، فاته أن يتملى من طلعة الفارس الشهير ، فائن القلوب ،
ماعليه إلا أن يلمح وجهك أنت ، فمن بين المحاربين جميعا ، أنت به أشبه . »

على هدى من العرض السابق يبين لنا أن الفن كان نشاطا أساسيا للشعوب الإيرانية ، ولعله أبرز ما يميز به ذلك الشعب ، وخير ما قدم للحضارة العالمية ، بل إنه ليكاد يجلو لنا الكثير من مشكلات الثقافة الإنسانية التي طوتها الأيام بردائها . وعلى مرّ التاريخ الفارسي الحضاري الطويل الذي لا يكاد يدانيه في استمراره واتصاله تاريخ آخر تعكس «الفنون الزخرفية» العبقريّة الفارسية الفريدة وتعبر عنها ، تلك الفنون التي تستمد تأثيرها على المشاهد من جمال التصميم وقوة التعبير اللذين بلغا مرتبة عالية راسخة من الكمال لا تكاد تتزعزع . هذا الحس الزخرفي تنبض به كافة المنجزات الفنية الفارسية ، ولكأني بالفكر الإيراني كذلك وقد اتسم بالزخرف ، تحكمه قوانين الرؤية الواضحة ، والرقّة والتصميم والإيقاع ، نراها تتجلى خاصة في الشعر والموسيقى . ولقد تبدّى ولع الإيرانيين بالزخرفة في التقنية الدقيقة الحاذقة التي بلغت أعلى مراتب الكمال ، كما تبدّى في خصوبة خيالهم حين يبدعون التصميمات والأشكال ، فأوانيهم الخزفية القديمة المزينة بالنقوش لاتضارعها في مهارة الصنعة أية آنية في عصور لاحقة ، رغم ما جادت به الأزمان التالية من تقنيات متقدمة . فالآنية الفارسية شديدة الرهافة ، ملساء ، رقيقة خامتها ، ومزينة بنماذج طريفة قوية التعبير تستغرق الزخارف سطحها في تصميم ملائم متوافق ، حتى ليقال إن أقدم المنتجات الخزفية الفارسية في العالم تعد أحسنها من نواح عدة حتى عصرنا هذا ، كما يعترف ماتيس المصور الفرنسي الشهير أن الخزافين الفارسيين هم أساتذته .

وإذا كان فن الخزف قد اندثر منذ أواخر عهد الأخمينيين وطوال عهد الساسانيين إلا أنه عاد فازدهر من جديد خلال القرون الوسطى . ولم تقتصر هذه الصفات الجميلة لزخارف الخزف على منتجاته ،

وإنما نَجَلَّتْ في الفنون الفارسية الأخرى ، كصناعات السجاد والنسيج ، بل وتعدَّت ذلك إلى كل ماتناولته يد الإنسان ، كالأسلحة والأثاث والملابس والكتابة والحدائق ، كلها يوشىها التجميل ، بالعناية نفسها التي توشى بها منجزات الفنون الجميلة .

ولقد استعادت إيران خلال القرنين الخامس والسادس مجدها الفني وبلغت طور النضج . ولمدة تجاوز القرنين ونصف القرن ، كانت إيران سيدة الشرق بلا منازع في الفنون الزخرفية ، إذ قد بلغت فنونها هذه أقصى درجات الرهافة وأصبح أسلوبها عالميا واضحا التأثير في الفنون البيزنطية والهندية ، بل والصينية فيما بعد ، تلك الفنون التي لقنت من قبل عن إيران بتأثير فن البارثين .

وإذ كان الزردشتيون يحرمون تناول الطعام في الآنية الفخارية خوفا من تدنيس الأرض وهي البقعة المقدسة للجنَّة أرميتي التي كان يُرمز لها بالقنفذ ، لذلك لا نجد بين آثار الحضائر الساسانية إلا جرَّات الغلال وقدرور المياه ، وكان هذا الفكر الغريب سببا في ازدهار الأواني المعدنية منذ القرن الثالث حتى القرن الثامن .

ولم يكن الأمراء الإيرانيون يحتفظون في خزائهم بسبائك الفضة على حالها وإنما كانوا يحيلونها إلى أوعية وأوان وكؤوس تمثل الحيوانات ، فإذا دفعتم الحاجة إلى المال صهروها من جديد وسكَّوها منها النقود . وقد اشتهر أهل سوسه بصياغة هذه الأواني والتمثيل في مهارة فائقة حتى لقد كان البعض يؤثر أن يحتفظ بها دون صهرها (لوحة ٣٤١ أ ، ب) .



وقد مرَّ بنا كيف تبنَّت فارس صناعة الحرير في القرن السادس الميلادي بعد أن عادت عليها تجارتها بالمال الوفير إذ كانت معبرا للقوافل المارة من الصين إلى موآء سوريا . وقد ظلت الصين قرونا طويلة تحتفظ بسر تربية دودة القز وبالتفرد بصناعة الحرير الخام وتصديره عبر بلاد فارس إلى أن أخذت رومه في البحث عن طريق آخر غير فارس بسبب الحروب بينهما فارتبطت بمصر التي غدت مركزا صناعيا للحرير يأتيها بحراً من شواطئ الهند الغربية ، ثم تزايد إنتاج فارس للحرير وعمَّ أسواق العالم ومنها يزنطة إلى أن أصدرت الكنيسة قراراً بتحريم الأقمشة المنسوجة من دودة القز الفارسية لأنها تحمل صورا فارسية .

وقد عثر على الكثير من الأنسجة الساسانية في كنائس غرب أوروبا ، إذ كانت رفات قديسي آسيا تُحمل إلى هناك مكفَّنة بأفخر أنواع الحرير الساساني الذي رسمت عليه صورة الكبش رمز السلطة (لوحة ٣٤٢) وصورة الحصان المتَّحَرِّج رمز الإله فيرايتري (١٠٠) . وكما صوِّر النَّسَّاجون حيوانات منفردة داخل إطار دائري صوِّروا حيوانين أحدهما يواجه الآخر ، من ذلك صورة الأسد اللذين يناوش

أحدهما الآخر في ظل نخلة (لوحة ٣٤٣) ، ثم عرفوا صور الأشخاص وذلك بعد استخدامهم للعمال المصريين والسوريين ، فشاعت في النسيج الإيراني صور الفرسان يميلون فوق سروجهم ويطلقون السهام فتسقط الحيوانات وتطوُّها حوافر الجياد (لوحة ٣٤٤) .

وتدلنا قطعة نسيج بقيت مطمورة في رمال قرية الشيخ عبادة بمصر على مهارة الصناع المصريين الذين نقلوا تلك الزخارف الفارسية الرائعة ، كما تكشف لنا عن مصدرها (لوحة ٣٤٥) . وقد تضمنت هذه القطعة تسعة ألوان ومشهدين يعلو أحدهما الآخر ، يجلس الملك في المشهد الأسفل جلسته التقليدية بينما تعلوه بعض مشاهد المعارك بين فرسان يحملون الأقواس بين أعدائهم الذين يظهر وسطهم بعض الزنوج ، ومن المرجح أنها تصور الملك خسرو خلال حربه الأولى ضد الحبشة التي احتلتها اليمن وحرَّرها الملك الساساني عام ٥٧٠ .

وقد سعى الفنان الساساني مختاراً إلى إحياء التقاليد الأخمينية التي كانت تتضمن العناصر الشرقية والإيرانية القديمة . كما خلّد دون قصد أعمال الفن الهارثي وإن جاءت خالية من نبرات الفن المتأغرق . وحينما فُتح الباب على مصراعيه في إيران لاستقبال الفن المزدهر وقتذاك في الأقاليم الرومانية بسوريا ازدادت خصوبة الفن الإيراني . وعلى الرغم من أن العمال الأسرى الذين جاءوا من مختلف البلاد وعملوا في بناء القصور والمصانع والمعابد وصنع النسيج وتشكيل الجص قد طرّقوا كل ميادين النشاط الفني إلا أن قواعد فنون بلادهم لم تؤثر على الفن الإيراني سوى من ناحية الشكل بينما بقيت روحه إيرانية خالصة . وامتاز هذا الفن بحيوية دمغت فنون الشعوب المجاورة بطابعه وخلقت صلة بين حضارات آسيا القديمة والحضارات الجديدة المتمثلة في حضارة الإسلام والعصور الوسطى بأوروبا .

ولم يكن الفنان الإيراني يعدّ اللون هو المظهر الطبيعي للتكوين المرسوم شأن الفنان الإغريقي ، بل كان يعدّه خاصة من الخواص التي تسمو على طبيعة الأشياء . وقدما كان لابن سينا وغيره من المفكرين الإيرانيين رأى يخالف رأى أرسطو في اللون ، فعلى حين كان الإيراني يرمز للسماء باللون الأزرق ، وللبيضة باللون الأبيض وللشجرة باللون الأخضر وللنار باللون الأحمر كان لا يمد ذلك رمزا للخواص الطبيعية لتلك الأشياء . ولنا في أسود سوسه المشكلة من قوالب الآجر المزجج دليل على هذا الاتجاه . فلم يكن اللون عند الميديين إلا وسيلة لإبراز النقش الذي يضم صورا لموضوعات تكاد تبدو محفورة ، وفي هذا مافيه من قدرة على الخلق الفني تتجلى من وراء التلاعب بالضوء ، وإنا لنجد مثل هذا في التصاوير الجدارية الآشورية والبارثية والساسانية . وعلى حين نجد الهنود يصفون على آلهتهم الألوان البيضاء والزرقاء والحمراء والأسوداء ، نجد الإيراني لا يمد تلك الألوان مظهرا طيعيا بل رمزيا . ولا نكاد نجد رواية عن الإيرانيين تدلنا على أنهم ذهبوا إلى صفرة بشرات الصينيين أو المغول ، إذ كانوا يعدّون تلك الصفرة رمزا للشمس أو الذهب ، وهذان كانا يرمز بهما إلى تلك الأجناس التي تقطن هذا الركن الشرقي من العالم .

فاللون عند الإيرانيين كان دلالة روحية على الشيء المرسوم . وجريا على اعتقادهم بإمكان تحويل النحاس كيميائيا إلى ذهب فيتخذ لونا آخر يرمز إلى ذلك المستحدث الجديد ، كذلك كانت الحال عند اختيارهم ألوان الخيول ، فكل لون يرمز إلى معنى بذاته ، فالجواد الأبيض للأمير والنارى للبطل .

وإذا لنجد في الأماكن المقدسة المكرسة لعبادة الإله ميترا والزاخرة بالتصاوير الجدارية أن توزيع الألوان يجرى وفق ما تملّيه الرمزية البارثية ، وأن ميترا لا يرتدي وحده ثياب الفرسان والمجوس بل كذلك يرتدي أتباعه والمؤمنون به أثوابا ذات ألوان رمزية ، ويبدو ميترا أصفر البشرة أو ذهبيها [وهذا هو ما جعل الإيرانيين يرفضون الاعتراف بأن الصينيين والمغول صفر البشرة] ، ويتعلل حذاء ذا رقبة وثوبا قصيرا في لون النار لا يفارقه ، رامزا للشمس في الشفق ، ويلف حول وسطه حزاما أحمر ، وعلى منكبيه معطفه المقدس . وقد انتفخ بفعل الريح فبدا وكأنه على صهوة جواد يعدو . وفي الجزء الأسفل من النقش وعلى خلفيته نرى القبة السماوية الزرقاء المرصعة بالنجوم الذهبية . وكان ميترا يصور دائما جالسا فوق عرش ذى متكأ ينتهي على شكل قوس مرتديا ثيابا خضراء من الحذاء ذى الرقبة إلى قلنسوته الفرجية ، وقد صُفّ شعرة تصفيف المجوس أيام ميديا القديمة .

كان «الشكل» لدى فناني الإغريق كافيا لتحديد معالم الموضوع ، ولم تكن ثمة حاجة بهم إلى تحديد اللون ، تلك الصفة التي لم يعنوا بها عناية كبيرة ، ومن ثم فقد كان من الميسور لديهم تصوير زنجي على رخام پاروس الأبيض وتصوير فينوس على خشب الأبنوس الأسود . وعلى العكس من ذلك كان مفهوم الفنان الإيراني الذي تمسك باللون عادةً إياه خصيصة لاغنى عنها فاستخدمه بوفرة وإتقان واختاره لامعا واضحا براقا ساطعا ، وهكذا جاء موضوعه براق السطح حتى ليكاد جوفه أن يشع . وقد يكون الزعم بأن البارثيين لم يكن لهم فن أو دين يستحق الاهتمام تبسيطا للأمور ومجافيا للحقيقة ، فقد كشفت الحفائر منذ ما ينيف عن ربع قرن عن عالم ظل مجهولا متواريا حتى يومنا رغم أنه يمثل حضارة استغرقت خمسة قرون . ويبدو أن الفنان البارثي كان يحاول تنفيذ مايشبه لوحات الزجاج الملون المعشق بالرصاص والأيقونات أو صور المصباح السحري دون أن يهتم بالتجسيد ، ولهذا نراه يحدّ إطاره والخطوط المحوطة لكل شخص في وضوح ، ولكل لون ولكل شيء لديه قيمته الرمزية ، ثم هو ينتقى الألوان النقية غير المخلوطة كمن يكسو بها لوحته كلها على غرار ما يفعل صانع لوحات الزجاج المعشق . أما عن رسومه فهو لا يذكّرنا بالسجاد الفارسي القديم فحسب بل بفن الصياغة السكودي الذي انتشر في السهوب والبراري .

كذلك أهدع الساسانيون المخطوطات المصورة التي شاركت بنصيب وافر في ازدهار فنونهم ، فلقد كتب السعودي يقول إنه رأى عند أحد أشراف فارس في اصطخر كتابا ضخما يحتوي على صور للملوك الساسانيين على ورق رقيق وبألوان لانعرف الآن عنها شيئا . والراجح أن هذه الكتب المصورة قد أثّرت في الفنون التشكيلية تأثيرا كبيرا ، وهذا ما توحي به مجموعة النقوش التي تمثل انتصار شاپور على جورديان الثالث وفيليب العربي وقلاليانوس . ومن المقطوع به أن الحلقات الثلاث التي تمثل

الصراع بين رومه وفارس خلال ستة عشر عاما قد ظهرت كل منها على حدة في الكتب المصورة التي تنقش بشاهور الأول ، وجاء الفنان التشكيلي فاستوحي هذه الكتب حتى إذا شرع ينقل صورها على الحجر جمع الصور الثلاث في نقش واحد فضم ملك الملوك إلى الأباطرة الثلاثة المقهورين .

ومن المحتمل أن يكون أسلوب تجميع عدة شاهد حول شخص واحد أو هيء واحد قد جاء متأثرا بتيارات وافدة من العالم الروماني الغربي ، فإننا نرى بمعبد داجون لوحة رسمها فنانون من سوريا لإله اليهود (لوحة ٣٤٦) تصور قصة « تابوت العهد » بطريقة تشبه نقش شاهور . وما نظن عهدا يتجاوز في القدم سنتي ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، فنجد الصنم بعد أن سقط مرتين تهشم في إحداها رأسه ، كما تكررت الأواني المقدسة المبعثرة ، على حين نجد تابوتا واحدا على عربة تجرها بقرتان . ومن الجائز أن تكون هذه اللوحة قد اقتبست عن منمنمات ثلاث تصور كل منها التابوت والأدوات الأخرى التي جمعت وتكررت هنا عدا التابوت (لوحات ٣٤٧ ، ٣٤٨) . وقد يكون مرآة تشابه النقوش الصخرية الساسانية والرسوم الجدران ذات الأصل السوري إلى فنانين مسيحيين عاشوا في إيران وكانوا ممن وفدوا إليها بعد اشتداد الحرب بين شاهور ورومه التي اضطرت إلى التنازل له عن عدد كبير من مدن سوريا .

وكان إضفاء هوية الملوك الفرس على ملوك اليهود سابقا على الإسلام ، فقد ادعى الملوك البارثيون والساسانيون أنهم ينحدرون من قورش الذي عدّه العهد القديم مسيح بني إسرائيل ، وكذلك اعتاد يهود الشرق الروماني أن يعدّوا — عن هوى — بعض ملوك الفرس «أنه» سليمان الحكيم . وبعد الغزو العربي عدّ العرب فارس مملكة سليمان وسمّوا ضريح السلطانة أم قورش في پاسار جاده «كما أسلفت قبر» أم سليمان . وفي منتصف القرن العاشر نشر المسعودي حملة دعائية واسعة النطاق مضادة للعرب تنقّى بها الشعراء الفرس الذين كانوا يصوّرون على أن الفرس ينحدرون من اسحق وأن زردشت هو إبراهيم الخليل . وكان اليهود المنتشرون بكثرة في فارس وفي بغداد يحرصون كل الحرص على ألا يكذبوا صلة القرى هذه التي كانت تنقّى وأغراضهم ومصالحهم .

ويبدو تأثير فن الساسانيين في مصر وسوريا وآسيا الصغرى واضحا في المعمار ، فلقد أعجب فنانو هذه البلاد بالقصور الساسانية التي كثرت فيها العقود المتعاقبة المتوازية والدهاليز المقببة التي تربط قاعات الاستقبال بالأجنحة الخاصة ، وهي التي كانت منفصلة في العمارة الأخمينية ، واستوحوا تلك القصور في إقامة «البازيليكا» الضخمة التي يكتنفها الظلام ، كما تبنّى الغرب المسيحي في عمارته القوطية وفي الشرق الإسلامي العقود المدببة المختلفة التي استحدثها الساسانيون ، وكذا القبة القائمة على عقود الزوايا «الخنصر» المتدلية [المقرنصات] التي اكتشفها المهندسون الساسانيون خلال سعيهم إلى طريقة لتكوين القبة ذات القاعدة المستديرة فوق جدران الحجر ذات المسقط المربع الشكل . وتتلخص هذه الطريقة في تحويل المسقط المربع الشكل إلى مسقط مثنى الشكل ، وذلك بعمل خناصر للزوايا أعلى جدران الحجر المربعة .

وفي مستهل العهد الساساني خلال القرن الثالث كانت ثمة مدرستان فنيّتان تتقاسمان التعبير التشكيلي

عن المسيحية ، أولاهما مدرسة المدن اليونانية الكبرى بالشرق كالإسكندرية وأنطاكية وإفسوس ، وكانت ذات طابع متأغرق ، والأخرى هي مدرسة أورشليم والمناطق السورية التي نهضت لنشر التعاليم الإنجيلية مع بقائها أمينة على فن التصوير الآسيوي القديم .

وظهر التأثير الساساني على الغرب واضحا في النقش ، حيث نرى على صليب القديس برتان (لوحة ٣٤٩) بمتحف القديس أومير ، وعلى لوحة الزجاج المعشق الملوك بكنيسة القديس دُني (لوحة ٣٥٠) صورة للأصبع السبابة مرفوعة ، وهي إشارة تعبر عن الاحترام والخضوع في النقوش الإيرانية .

ويقرر العلامة جيرشمان أن بعض مشاهد العهد الجديد قد تأثرت بعقيدة ميترا ، فكثيرا ما شُبه المسيح بالشمس ، واتخذ تاريخ مولده ليتفق وموعد عيد إله الشمس ومولد الشمس السنوي مع الانقلاب الشتوي ، وكذا جاء تناول المسيحي صورة منه في عقيدة ميترا ، كما جاء صعود المسيح على غرار صعود ميترا . كما يرجح أن المسيحيين الأوائل حين ابتكروا موضوع عبادة المجوس «أو تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل» الإيقونوغرافي (١٠١) ، كانوا يرمزون إلى انتصار المسيح على ميترا ، وحين كسوا المجوس بالثياب الفارسية قصدوا إلى أن هؤلاء الرحالة أتوا من بلاد فارس ، وأن حركة الأصبع السبابة المرفوعة إلى الأمام التي يؤديها أردشير الأول أمام أهورا مزدا في نقش رسم (لوحة ٣٥١) ماهي إلا الحركة التي كان يؤديها أشراف الساسانيين في حضرة شاپور الأول في نقوش بيشاپور ، وهي الحركة التي أداها ملوك المجوس بعد ذلك وهم يتجهون إلى بيت لحم في نقوش كنيسة ثيك (لوحة ٣٥٢) .

كذلك تأثر الفن القبطي بالفن الساساني كما نرى في إحدى لوحات دير القديس إرميا بسقارة الذي شيد عام ٤٧٠ ، فصورت العذراء وهي ترضع المسيح في كوة زينت بعدد من الوجوه الساسانية (لوحة ٣٥٣) ، ونجد هذه الوجوه الساسانية مصورة في الكتب وفي الأديرة . وقد تبين لنا كيف نقل الفن الساساني حصيلته الزخرفية الحيوانية من فن لورستان وفنون السكوديين والصرماط (١٠٢) التي اكتسبت أشكالا غريبة ازدهرت خلال ألفي عام ، وصارت مصدر وحي للفنون الأوروبية والآسيوية ، ووجدت أرضا خصبة في الغرب الذي أخذ يحتضنها ويحوّرها لتلائم ذوقه .

ولقد حملت جميع المنتجات الساسانية من أنسجة وحليّ وأوان وأحجار كريمة منقوشة رسوم الحيوانات ، وهذه كلها — بالإضافة إلى التحف الدقيقة — هي التي وثقت العلاقات بين الفن الساساني

(١٠١) المجوس الثلاثة أو حكماء الشرق هم ثلاثة من مجوس الشرق قدموا إلى أورشليم تابعين نجم بيت لحم حين علموا بمولد يسوع المسيح ، ولما رآوه عجزوا ساجدين . وتطلق كلمة المجوس على أتباع الديانة الزردشتية .

(١٠٢) الصرماط شعب من أصل إيراني قلم في نهاية القرن الثالث ق.م. ومستهل القرن الثاني ق.م. بنزوح جنوب روسيا ، واحتل المناطق التي كان يعيش فيها السكوديون بعد أن طردهم غربا .

والفن الغربي . ويعود جيرشمان فيشير إلى احتواء « حشوة العقد » لكنيسة القديس جيل في مدينة بوفييه (لوحة ٣٥٤) على موضوع زخرفي إيراني قديم هو تمثال الحيوان المزدوج الجسد والوحيد الرأس ، وإن يكن الفنان الغربي قد أخضعه لشكل الإطار المحيط به في « حشوة العقد » فبالغ في حجم الجسد كي يشغلا الفراغ كله ، وجعل من رأسه ومن قناع الحيوان الضاري الذي يعلو حشوة العقد مركز التكوين الفني ، بينما تبعت حركة الرقبة والسلسلة الفقرية والذيل في التوائها شكل الإطار نصف الدائري لحشوة العقد .

وكان مما لفت الفنانين الأجانب صور ملك الملوك « ظل الله في الأرض » المنقوشة على جملة غفيرة من المباني وقطع النقود (لوحة ٣٥٥) ، وقد نقلها فنان قبطني على لوحة من العاج دون نظر إلى تفاصيل الثياب أو التاج . وليس من المستبعد أن تكون تصاوير كأس خسرو قد شاركت في تكوين الموضوع المسيحي الذي يصور المسيح في جلاله في « حشوات عقود » كنائس العصور الوسطى (لوحة ٣٥٦) .

ويبدو أن موضوع الأسد المنقَض أو الجائل بين الوهاد والرُئي ذو أصول فارسية ، ولا يدفع هذا ظهور شريط حول عنقه تتطاير أطرافه ، فقد تكون هذه نزوة من الفنان الساساني . ولقد كان الأسد هو الموضوع المفضل في خركات التبادل الفني الكبرى التي وقعت في ذلك العهد ، إذ نجد هذا الموضوع مسجلا فوق لوحات الفيسفساء وعلى الأقمشة والأباريق . وفي (لوحة ٣٥٧) نرى أسدين متقابلين قد فغر كل منهما خطمه مزجرا ، وقد عالج الفنان الموضوع وفقا للتقاليد الفارسية ، فحرص على أن تكون اللبدة مضفورة ، وأن ينتهي الذيل على شكل حربة ، وأن يحمل الأسد على فخذه صورة نجمة وهي سمة حيوانات « ملك الملوك » ، وظهر الجسم في وضعة جانبية والرأس في وضعة مواجهة ، ثم فصل الفنان بين الأسدين بشجرة الحياة الفارسية .

وفيما بين القرنين التاسع والحادي عشر حين كان التجار المسلمون يحملون إلى أوروبا فيما يحملون النسيج الفارسي وعليه رسوم للطاووس منشور الذيل أو مطوقا رقبته بعقد وحمل بمنقاره غصنا ، رأينا هذه الرسوم تشيع في أوروبا ، ورأينا الفن البيزنطي نقشا ونحنا يتأثر به (لوحة ٣٥٨) ، وإذا الرومان يجعلون الطاووس رمزا للخلود كما جعله المسيحيون رمزا لبعث المسيح (لوحة ٣٥٩) . وبعد الفتح العربي لمصر رأينا أقباط مصر متأثرين في النسيج بالموضوعات الفارسية ، مضيفين إليها بعض عناصر محلية وأخرى بيزنطية لا سيما الحيوانات المتواجهة أو المعتمدة على شجرة الحياة ، وكذا الفرسان الذين يصوّبون سهامهم إلى الوحوش .

وعاش الفن الساساني في بيزنطة وبغداد والقاهرة بعد اندثار ملوك فارس ، فهذا اللون الغريب المميّز للفن القبطي ماهو إلا صورة من فنون فارس ، وموضوع المرأة المحاطة بالأقنعة والمطللة من النافذة والطيور المتواجهة (لوحة ٣٦٠) ليست بدورها إلا موضوعات فارسية . وإذا كان العرب الأوائل قد

أعجبوا بالأنسجة القبطية التي تستخدم رسوما هندسية فقد وجدوا في رسوم الأقمشة الساسانية التي تشيد بالحرب وبالصيد مايتفق مع أهوائهم ويتجاوب مع حياتهم الأولى بَلَوّاً رَحَلاً .

وامتد تأثير الساسانيين إلى الهند إذ تقابلت الحضارتان الهندية والفارسية في التصوير الجدارية بمعايد بوذا في كهوف باميان (١٠٣) الصخرية (لوحة ٣٦١) ، وعلى الرغم من طغيان ملامح الفن الهندي في رسوم هذه الكهوف فتمت ملامح للفن الفارسي تتجلى في الملابس والألوان الزاهية .

وكذلك غزا الفن الساساني بلاد التركستان وجميع المدن الواقعة على جانبي الطريق الذي كانت تسلكه القوافل حاملة الحرير الصيني إلى شواطئ سوريا . يدلنا على ذلك التصوير الجداري الجذاب للمأدبة الذي عُثر عليه في بندجيكنت (لوحة ٣٦٢) معبراً عن المجتمع الآري الأرستقراطي بآسيا الوسطى الذي تأثرت رسومه البديعة في المدن القديمة الممتدة على «طريق الحرير» تأثراً شديداً بالطابع الساساني . وكانت مثل هذه الرسوم تزين جدران المنازل وتشي بولع الفنانين بالخطوط الأنيقة ونزوعهم نحو إضفاء الروح الدينية أو مباهج الحياة الدنيوية على تصاويرهم . كذلك عبر الفن الساساني الصين إلى اليابان واستقر في مدينة نارا (٧٢٤ — ٧٤٨ م) وترك أثره في مقتنيات القصر (لوحة ٣٦٣ و ٣٦٤) وفي نسيج المدينة (لوحة ٣٦٥) ، كما ظهر التأثير الفارسي في التحف الفنية في بلاد الصين وخاصة في أقمشة البروكار ومناظر الصيد وصور الحيوانات (لوحة ٣٦٦) .

وعلى الرغم مما حملته غزوات الإسكندر في طياتها من طبع البلاد المغلوبة على أمرها بطابع إغريقي فلقد ظلت إيران خلال ذلك القرنين اللذين عاشتهما في ظل هذا الفاتح تعطي وتأخذ لم يغلبها النازحون إليها من اليونانيين — وكانوا كثرة — على موروثها ، كما لم تستطع هي أن تغلب هؤلاء النازحين على موروثهم ، وظلت هي وظلّوا هم ، وبقي الفنان اليوناني والإيراني يحيا كل منهما إلى جانب الآخر ، وصمد الفن الإيراني لهذا الغزو بنقل ميادينه من غرود داغ إلى نيزا مارة ببيروسيبوليس ، وهكذا كلما ضاق به مكان اختار غيره مهجرا ونزح إليه . وهو في كل هذا لم يتأثر بالفن الإغريقي إلا في القليل الذي لايمس سوى النقشور ، وهكذا لم يقو الفن الإغريقي على أن يمس الصميم من الفن الإيراني ولم يقو على أن يغلبه على أمره .

وحفاظ إيران على تقاليدها هو الذي بعث فيها روح المقاومة لاسيما في مناطقها النائية حيث كان يحلّ البارثيون الذين انتهى إليهم زمام البلاد ، الذين سرعان ماشرّبت نفوسهم كل ما هو قديم من التراث الإيراني وانطلقوا لإحيائه بعد أن كادت الصور الوافدة تطمس معالمه ، وهكذا عاشت إيران في صراع مرير مع هذا الغزو الغربي وكانت آخر الأمر هي الفائزة . وكان من نتائج سيطرة البارثيين على إيران أن امتدت حدودها السياسية إلى نهر الفرات . وإننا لنتبين في الحضر وفي دُورا وأورويوس — اللتين خضعتا لسلطانهم — أن فن البارثيين قد تحلّى بسمات الفن الإيراني التقليدية ، بل لقد امتد هذا الفن إلى تَدْمُر

بمسوريا على الرغم من أنها لم تكن سياسيا تحت سلطان البارثيين .

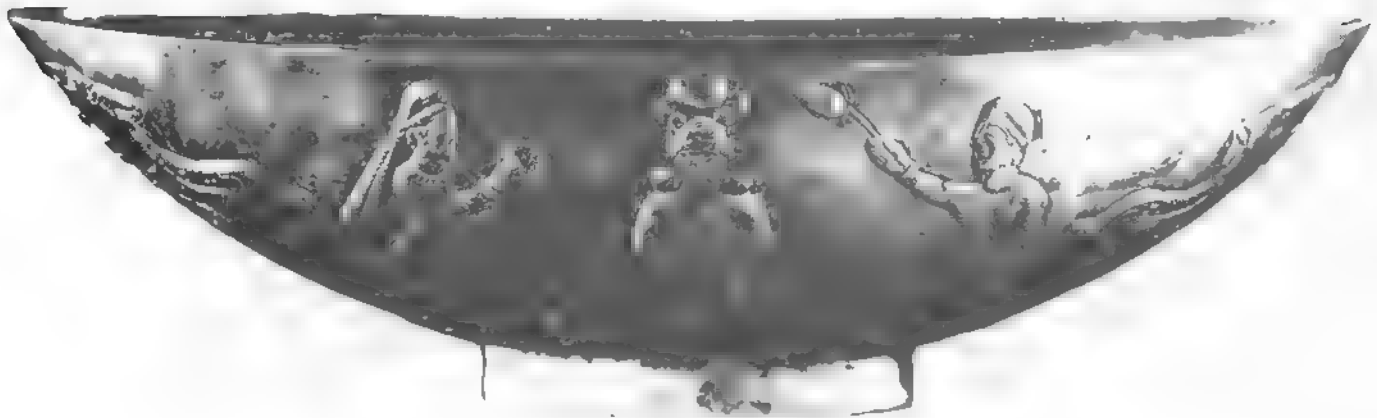
وحين ملك الفن الإيراني مقاليد أمره وأخذ ينظر إلى موروته وتقاليده ، كان الساسانيون قد تربّعوا على عرش إيران فكانوا خير حماة لهذا القديم ، مشاركين في الأخذ من الحضارات الأجنبية بنصيب ، فإذا الفن الإيراني يضم إلى قديمه جديدا ، وإذا هو ينتشر شرقا حتى الصين وغربا حتى المحيط الأطلسي .

وخلف المسلمون الساسانيين على البلاد فكانوا هم الورثة الحقيقيين لهذا الفن ، وبسطوا نفوذهم إلى آماذ شاسعة ، من الهند إلى جبال البرانس قرونا عدّة ، وطوّوا تحت ظلّهم فيما طوّوا من حضارات تلك الحضارة الرائعة التي نبتت فوق الهضبة الإيرانية . من هنا كان تأثير الفن الفارسي في الفن الإسلامي عظيما ، ومن هنا حفظ الفن الإسلامي للفن الإيراني رسومه وتقاليده . وإن كان الفاتحون العرب قد عاشوا سادة البلاد سياسيا فلقد عاشوا ينهلون من جميع ألوان الفنون . ولكن هذه البلاد التي يسرى في دمها وفي طبعها مقاومة كل دخيل عليها عاشت تصارع الفاتحين أيضا ولكن على صورة تختلف عن تلك التي صارعوا بها المقدونيّين . وذلك أنهم بعد ما أسلموا وذابت الفوارق بينهم وبين غزاتهم بقيت بعض مناطق من البلاد تحتفظ بلغتها ودينها وكتابتها كما فعل سكان المنطقة المتاخمة لبحر قزوين وكما فعل سكان خراسان شرقا ، وأدخلوا على الإسلام أفكارا ليست منه ، من جعل على بن أبي طالب هو الخليفة أو الإمام بالنص ، وبخلفه بنوه الأئمة ، وما إلى ذلك من المبادئ الشيعية الكثيرة التي حزبت وحدة المسلمين . ومن يدري لعل زعامة إيران الفنية هي التي حركت فيها أن تكون لها زعامة دينية ، فأشاعت تلك الأفكار التي خلقت بها لنفسها وجودا دينيا جديدا إلى جانب وجودها الفني والقومي ، لذا لم يكن غربيا أن تطغى الثقافة الفارسية على بغداد وتظهر واضحة جلية في بلاطات الخلفاء منذ مستهل القرن التاسع . ثم كانت ثمة أسر فارسية نازعت الخلافة السلطة ، منها البويهيون والسامانيون والصقاريون . وفي منتصف القرن العاشر استقبلت فارس الأسر المنحدرة من أصل تركي التي سرعان ما اكتسبت الطابع الإيراني ونصبت من نفسها حاميا لكل ماهو فارسي من لغة وشعر وفن .

ومن ثم لم يكن غربيا في مثل هذه الظروف السياسية والدينية أن نجد فنون إيران على الرغم من اعتناق أهلها الإسلام تمضي وفق التقاليد الموروثة عن الفن الساساني مدفوعة إلى هذا بالشعور القومي . ولم يتكرر ذلك الشقاق الذي حدث إبان حكم البارثيين بين الفنين الإيراني واليوناني الدخيل ، كما لم ينشب صراع ضد مايفد إليها من الخارج ، فزينت قصور الأمراء العرب بزخارف جصية ورسوم جدارية تعالج الموضوعات التقليدية التي كانت تزين قصور الأمراء الساسانيين ، بل إن صانع الخزف العربي أخذ يحاكي نماذج صناع الخزف الساسانيين ذات الخيال الرائع مما أخصب أعمال الفنان حفر العاج والخشب . وعلى أية صورة كان نوع المادة الوسيطة المستخدمة سواء أكانت معدنية أم زجاجية نسيجاً أم خشباً أم حجراً صلباً ، فلقد أخذ الصناع اليدويون يغترفون من ذخيرة الموضوعات الساسانية التقليدية وزخارفها الشائعة .

على أن العرب باتصالهم بالعالم الغربي نقلوا إليه ألوانا من حضارات الأمم التي انطبعوا بطابعها وكان من بينها تلك الحضارة الساسانية التي ملأ العرب بها حياتهم البدوية وأشبعوها بها ، إذ كانت أولى ما طالعته من حضارات بعد خروجهم من البادية ، كما كانت شرقية في طابعها لا ينفر منها الذوق العربي . وهكذا كُتب لتلك الحضارة الساسانية أن تعيش حياة ثانية وإن حملت اسمها جديدا ، كما كُتب لها أن تخرج من تلك الحدود الضيقة إلى آفاق واسعة ، وأن تدخل مع العرب حيث دخلوا ، وأن يعرفها الغرب مع ما عُرف للعرب ، وأن تفيد منها حضارات أخرى جديدة كما أفادت منها الحضارة العربية .

روحة ١٣٤٩ من ساساني كؤس فضية عليه نقش ممثّل كسرى أثناء وجمعة جالسا على عرشه ومن حوله اقيان بدون من وشرر
أرت حائري بتمور



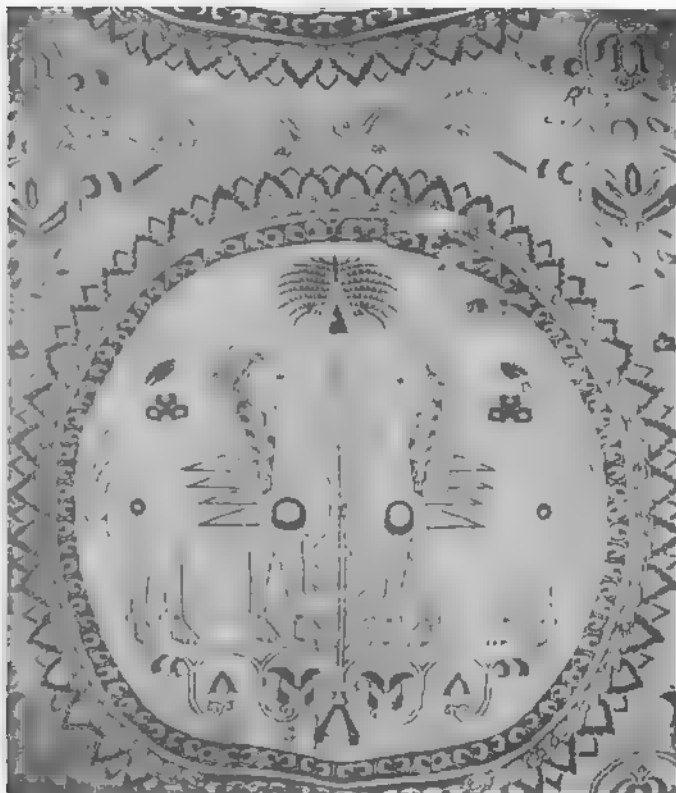


لوحة ٣٤١ ب إحدى اراقصات العاريات اللاتي يرقصن أمام كسرى . تفصيل من اللوحة السابقة

لوحة ٣٤٢ فن ساساني —
مصري . أنتيسوي [الشيخ عبادة] .
نسيج مرسم : الكبش ذو الشرائط .
القرن السادس — السابع الميلادي .



لوحة ٣٤٣ فن إيراني . نسيج
مرسم : أسدان محوران يتجهان نحو
شجرة الحياة . القرن السابع —
الثامن م . بإذن من متحف تانسي .





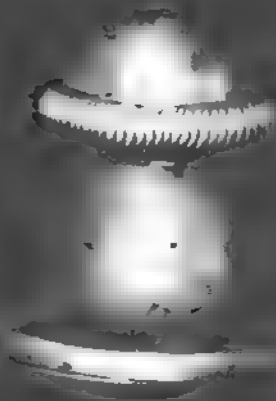
لوحة ٣٤٤ فن ساساني — مصري . نسيح مرسم : فارسان يصوبان السهام . القرن السادس م . باذن من متحف ليون .



لوحة ٣٤٥ في ساساني - مصري . أنيسوي [النسيج عادة] : حمرى الأول يشترك في معركة فرسان ورماة صد أحباش ممكة
أكسوم .



الكتب القومية ياريس





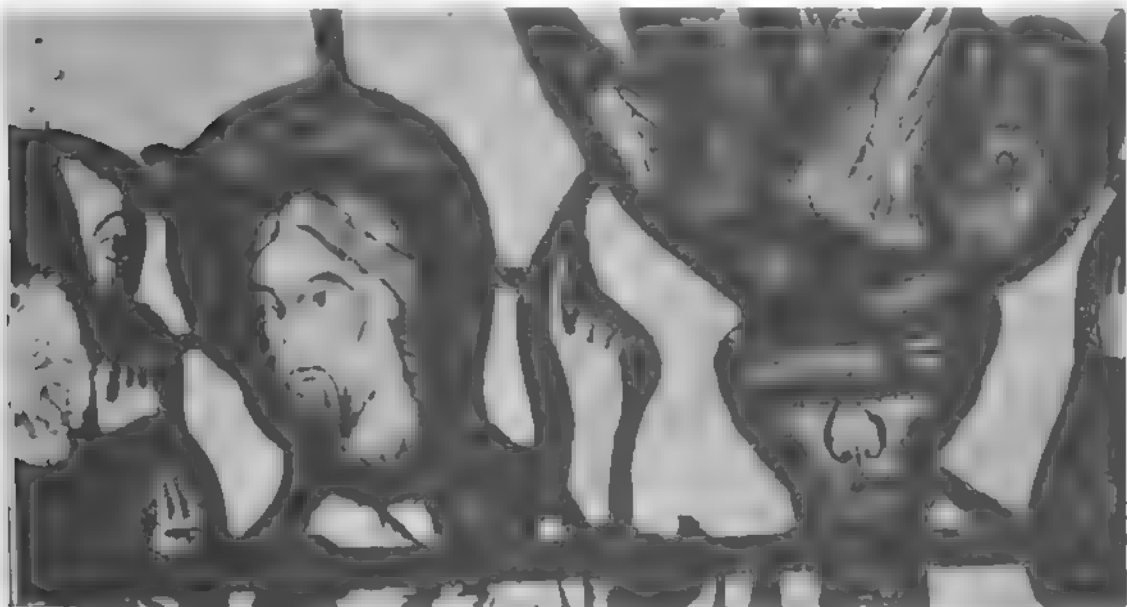
لوحة ٣٤٨ رسم جداري ملون على حائط كنيس دورا أوروبوس : صموئيل يمسح رأس داوود بالزيت .



لوحة ٣٤٩ متحف القديس أومير : صليب القديس برتان . القرن ١٢ ميلادي .

•

لوحة ٣٥٠ فن رومانسكي — كنيسة القديس دهنى : زجاج معشق ملون : تصوير رمزي للنبي موسى . القرن ١٢ م .





لوحة ٣٥١ نقش رسم : أردشير الأول يرفع السبابة أمام أهورا مزدا .

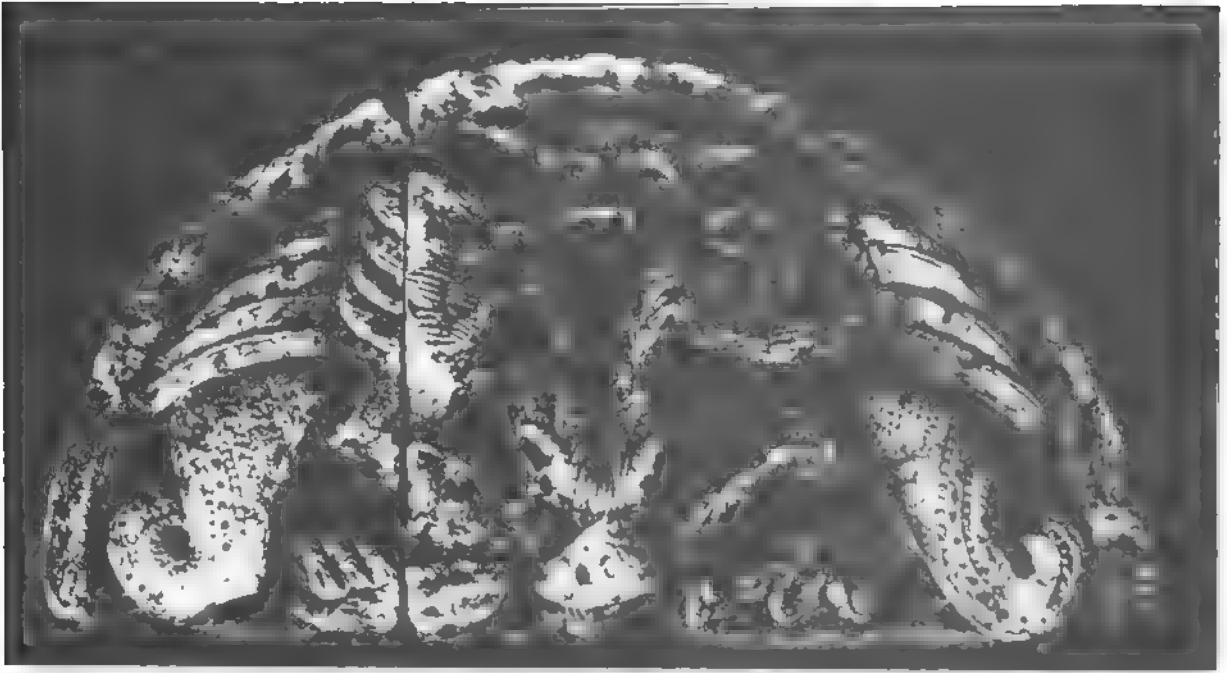
•

لوحة ٣٥٢ فن رومانسكي [الطراز ذو النزعة الرومانية] . تصوير جداري : ملوك الخموس . كنيسة فيك . القرن ١٢ م .





لوحة ٣٥٣ فن قبطي . تصوير جداري : العذراء ترضع المسيح . دير القديس إرميا بسقارة .



لوحة ٣٥٤ فن رومانسكي .
 بوفيه - حشوة العقد بكنيسة القديس
 جيل : حيوانان برأس متحدة . القرن
 ١٢ م .



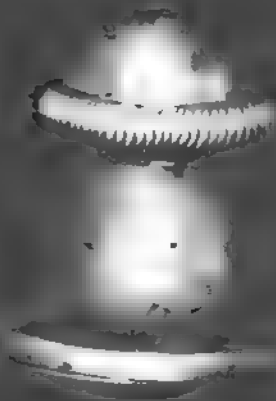
لوحة ٣٥٥ فن قبطي : لوحة تمثل
 شخصية ملكية على عرش من العاج .
 القرن السابع الميلادي .

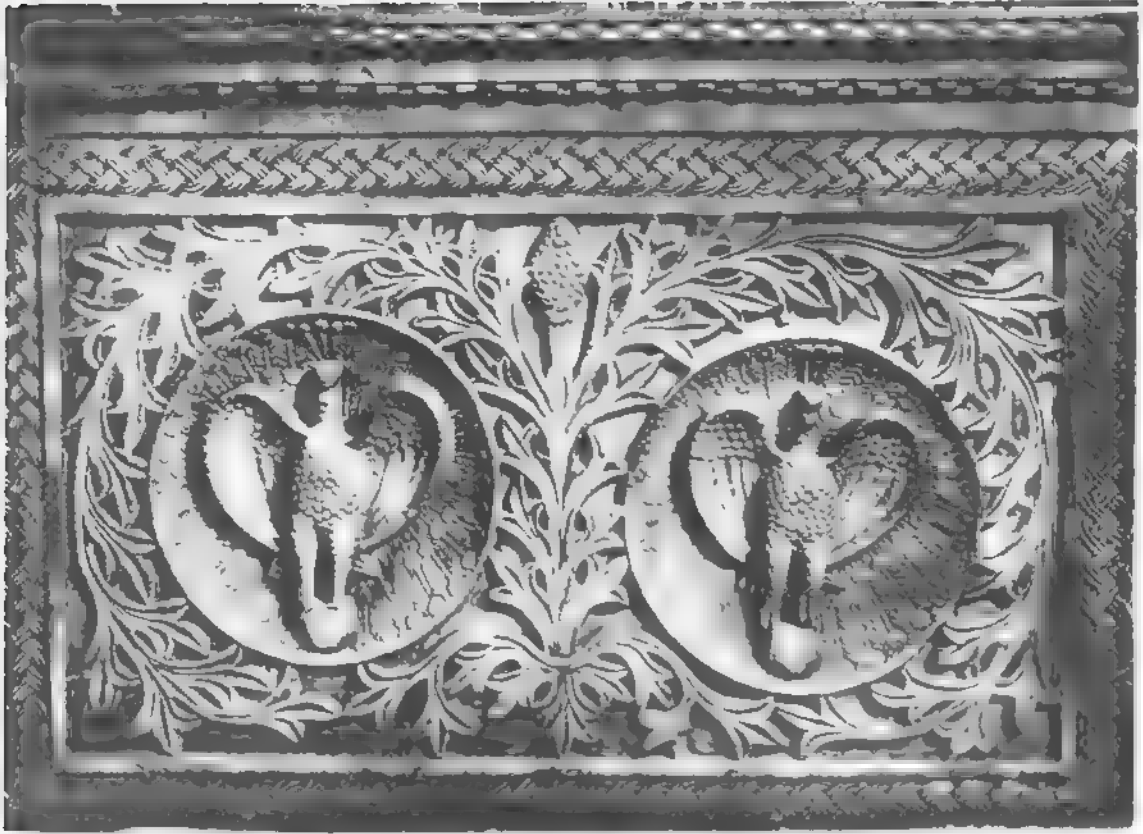


لوحة ٣٥٦ من روماسكي [الطراز ذو الرعة الرومانية] . من لاندوك . موساك . حشوة العقد فوق المدخل الرئيسي : المسيح في جلاله عاكفاً يرموز الرسل الأربعة وملاكين . القرن ١٢ م .



الكتب القومية ياريس



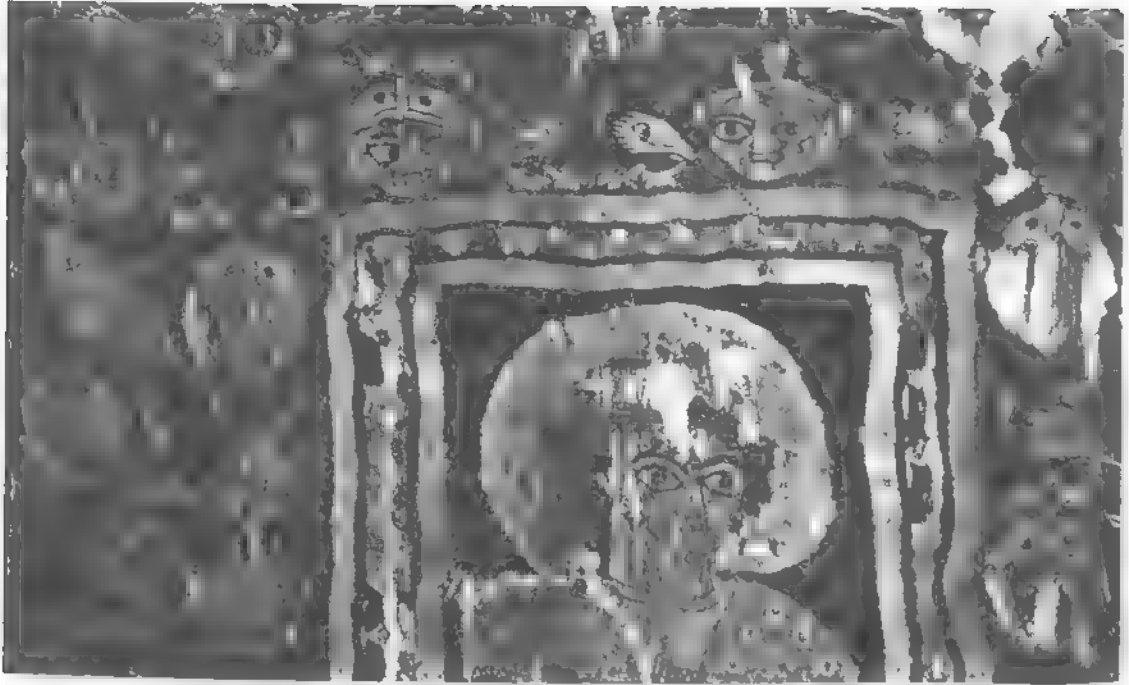


لوحة ٣٥٨ من بيرنولي . البندقية : لوحة محفورة لطاووس ينشر ذيله . من الرخام (٨٩٨٦ م) . بإذن من كنيسة القديس مرقس بميسيا .

لوحة ٣٥٩ فن إسباني معربي . نسيج مرسم من الحرير :
أ — طاووس ينشر ذيله .

ب — أبل تحيط به توريقات .
القرن الثاني عشر ميلادي . بإذن من المتحف البريطاني .





لوحة ٣٩٠ فن قبطي — سيح مرسم « امرأة في السعدة » محاسة بالآقعة والطيور المتواحمة [من الكتان والصوف والحرير] . إادن
من معرض الفن بمدينة كانساس .

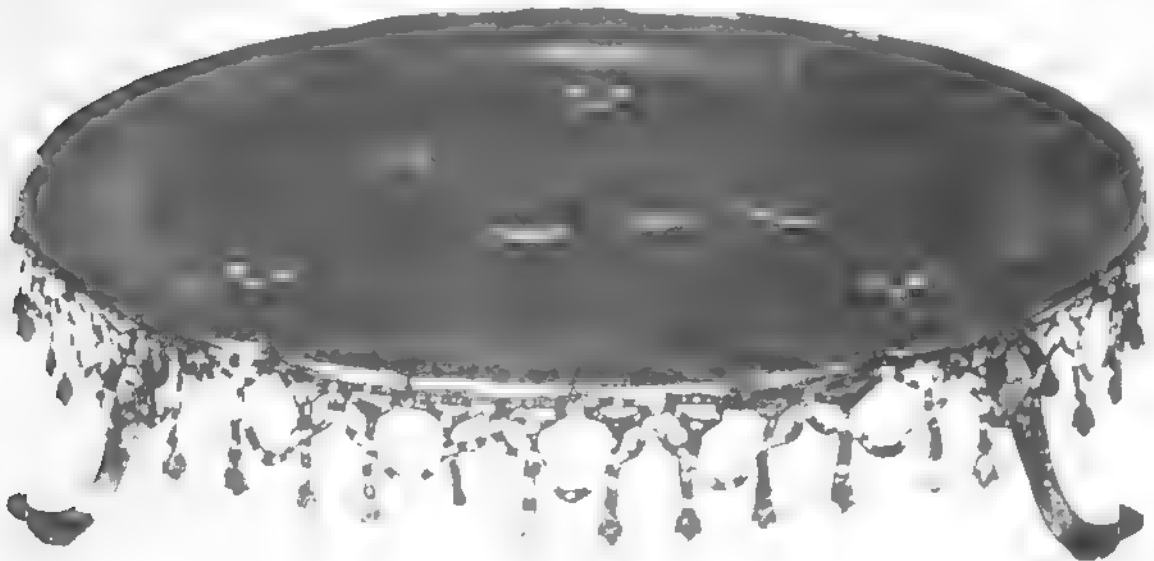


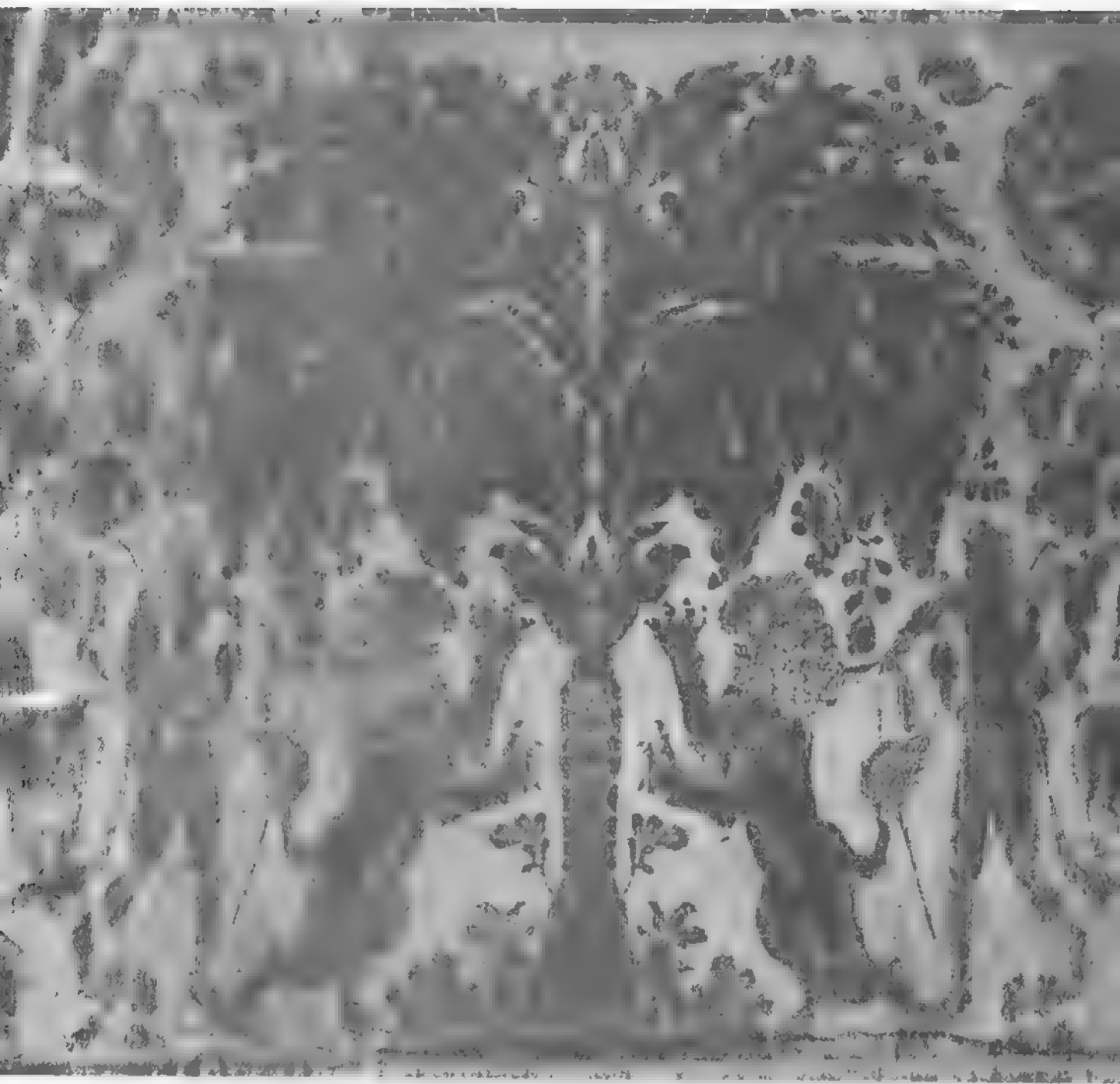
لوحة ٣٩١ فن إيراني بوي .
باميان [أفغانستان] : بوديساتفا
الجميل . رسم على السقف . القرن
الخامس — السادس ميلادي .



لوحة ٣٦٢ تصوير جداري تركستاني : السفديون يشتركون في حفل شعائري . القرن السابع الميلادي .

لوحة ٣٦٤ من إيراني صبي أسرة طاك : صبية ذات نقوش حيوانية ونباتية من القصبة الذهبية . يبدن من لکنز الامير طوري لأسرة شوسو إن في نارا .





لوحة ٣٦٥ سيج ياباني من وحى ساساني . فرسان يقتصون الأسد . القرن الثامن الميلادي يدور من الكبر الامير صوري لأسره شوسو إن بارا .



لوحة ٣٦٦ نسيج بابائي متأثر بالقرن الساساني . القرن السابع الميلادي . بإذن من الكنز الامبراطوري لأسرة شوسو إند في تارا .

ثبت بيلوجرافى لكاتب هذه السطور

• موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى .

(الصور الملونة بالأجزاء التسعة الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة ريتيد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للترية والعلم والثقافة

« يونسكو » .

١٩٧٢	طبعة أولى	دراسة	١ — الفن المصرى القديم : العمارة
١٩٩٠	طبعة ثانية		
١٩٧٢	طبعة أولى	دراسة	٢ — الفن المصرى القديم : النحت والتصوير
١٩٩٠	طبعة ثانية		
١٩٧٦	طبعة أولى	دراسة	٣ — الفن للمصرى القديم : الفن السكندرى والقبلى
١٩٧٤	طبعة أولى	دراسة	٤ — الفن المرقى القديم
١٩٧٨	طبعة أولى	دراسة	٥ — التصوير الإسلامى الدينى والعربى
١٩٨٣	طبعة أولى	دراسة	٦ — التصوير الإسلامى الفارسى والتركى
١٩٨١	طبعة أولى	دراسة	٧ — الفن الإغريقى
١٩٩٠	طبعة أولى	دراسة	٨ — الفن الفارسى القديم
١٩٩٠	طبعة أولى	دراسة	٩ — الفن الرومانى (جزيران)
١٩٨٧	طبعة أولى	دراسة	١٠ — فنون عصر النهضة (جزيران)
١٩٩٠	طبعة أولى	دراسة	١١ — الفن البيزنطى
	طبعة أولى	دراسة	١٢ — فنون العصر الوسيط
١٩٩٠	طبعة أولى	دراسة	١٣ — التصوير المغولى الإسلامى فى الهند
١٩٨٠	طبعة أولى	دراسة	١٤ — الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى أوليفيه ميسيان)
١٩٨١	طبعة أولى	دراسة	١٥ — القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية
١٩٩٠	طبعة ثانية		
١٩٧٨	طبعة أولى	دراسة	١٦ — الإغريق بين الأسطورة والإبداع
١٩٩٠	طبعة ثانية		
١٩٨٠	طبعة أولى	دراسة	١٧ — ميكلا نجلو
١٩٧٤	طبعة أولى	دراسة وتحقيق	١٨ — فن الواسطى من خلال مقامات
١٩٩٠	طبعة ثانية		
١٩٨٧	طبعة أولى	دراسة وتحقيق	١٩ — معراج نامة
			[أثر إسلامى مصور] (جزيران)
			• أعمال الشاعر أوليفيه
١٩٧١	طبعة أولى	ترجمة	٢٠ — ميتامورفوزيس [مسخ الكائنات]
١٩٩٠	طبعة ثانية		
١٩٧٣	طبعة أولى	ترجمة	٢١ — آرس أماتوريا [فن المحوى]
١٩٩٠	طبعة ثانية		
			• أعمال جبران خليل جبران
١٩٥٩	طبعة أولى	ترجمة	٢٢ — النى : لجبران خليل جبران
١٩٩٠	طبعة سابعة		
١٩٦٠	طبعة أولى	ترجمة	٢٣ — حديقة النى : لجبران خليل جبران
١٩٩٠	طبعة سابعة		
١٩٦٢	طبعة أولى	ترجمة	٢٤ — عيسى ابن الإنسان :
١٩٩٠	طبعة رابعة		لجبران خليل جبران

١٩٦٣	طبعة أولى	ترجمة	٢٥ — رمل وزيد :
١٩٩٠	طبعة رابعة		لجيران خليل جيران
١٩٦٥	طبعة أولى	ترجمة	٢٦ — أرباب الأرض :
١٩٩٠	طبعة ثالثة		لجيران خليل جيران
١٩٨٠	طبعة أولى	ترجمة	٢٧ — روائع جيران خليل جيران
١٩٩٠	طبعة ثانية		الأعمال المتكاملة
١٩٦٠	طبعة أولى	تحقيق	٢٨ — كتاب المعارف لابن قتيبة
١٩٩٠	طبعة سادسة		
١٩٦٥	طبعة أولى	ترجمة	٢٩ — مولع بفاجتر : ليزارد شو
١٩٧٥	طبعة أولى	دراسة نقدية	٣٠ — ريتشارد فاجتر
١٩٦٧	طبعة أولى	ترجمة	٣١ — المسرح المصري القديم :
١٩٨٩	طبعة ثانية		إبراهيم درويش
١٩٧٦	طبعة أولى	تأليف	٣٢ — إنسان العصر يعرج ومسيح
١٩٦٤	طبعة أولى	ترجمة	٣٣ — فرنسا والفرنسيون على لسان الراقد طومسون : ليو دانينوس
١٩٨٩	طبعة ثانية		
١٩٥٢	طبعة أولى	تأليف	٣٤ — إحصاء من الشرق أو جنكيز خان
١٩٩٠	طبعة خامسة		
١٩٥٠	طبعة أولى	ترجمة	٣٥ — العودة إلى الإيمان : هنري لند
١٩٦٤	طبعة ثالثة		
١٩٤٨	طبعة أولى	ترجمة	٣٦ — السيد آدم : ليل فرائك
١٩٦٥	طبعة ثانية		
١٩٥٢	طبعة أولى	ترجمة	٣٧ — سرال القس : لورن ميمث
١٩٩٠	طبعة ثالثة		
١٩٤٢	طبعة أولى	ترجمة	٣٨ — الحرب الميكانيكية : للمجنال فولر
١٩٥٢	طبعة ثانية		
١٩٥٢	طبعة أولى	ترجمة	٣٩ — قائد الهازر : للمجنال جوديهان
١٩٥١	طبعة أولى	تأليف	٤٠ — حرب الصحراء
١٩٦٧	طبعة ثانية	بالمشاركة	
١٩٤٤	طبعة أولى	ترجمة بالمشاركة	٤١ — تربية الطفل من الوجهة النفسية
١٩٤٥	طبعة أولى	ترجمة بالمشاركة	٤٢ — علم النفس في خدمتك
١٩٨٤	طبعة أولى	دراسة	٤٣ — مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء (١٨٠٠ — ١٩٠٠) (جزيان)
١٩٩٠	طبعة ثالثة		
١٩٨٧	طبعة أولى	تأليف	٤٤ — مذكراتي في السياسة والثقافة (جزيان)
١٩٩٠	طبعة ثانية		
١٩٩٠	طبعة أولى	إعداد وتحرير	٤٥ — المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية [إنجليزي — فرنسي — عربي]

بالفرنسية

Ramsès Re-Couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort, «UNESCO» 1974. — ٤٦

بالإنجليزية

In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage «UNESCO». 1972. — ٤٧

The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Religious Painting. Rasheed Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981. — ٤٨

The Miraj-Manch: A Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Essays Presented to I.E.S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London 1988. — ٤٩

Problématique de la Figuration dans l'art Islamique.

La Figuration Sacrée.

La Figuration Profane.

Plastique et musique dans l'art pharaonique.

Wagner entre la théorie et l'application.

سلسلة محاضرات أقيمت بالكوليج ده فرانس بيليس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٢

Annuaire du Collège de France 73 Année Paris, II Place Marcellin-Berthelot 1973

٥١ — المشكلات المعاصرة للفنون العربية . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة مواقف . عدد ٢ أيار ١٩٧٤ . بيروت .

٥٢ — حرية الفنان . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة عالم الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .

٥٣ — The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement, 31 December 1976.

٥٤ — رعاية الدولة للثقافة والفنون . محاضرة أقيمت بنادى الجسرة الثقافي بالدوحة (دولة قطر) . فبراير ١٩٨٩ .

تحت الإعداد

* فنون القرن الثامن عشر والتاسع عشر

* الترجمة العربية لكتاب أنطونان ده سانت إكسويرى

« القلعة » Citadel

* الترجمة العربية لكتاب الشاعر الرومانى لوكر بيشوس « فى طبيعة الأشياء » De Rerum Natura

المراجع العربية

- (١) أحمد أمين / فجر الإسلام — لجنة التأليف والنشر والترجمة ١٩٥٩ صحيفة ٩٨ — ١١٣ .
- (٢) أبو القاسم الفردوسي / الشاهنامه — ترجمة الفتح على البنداري وتحقيق الدكتور عبد الوهاب عزام .
جزء ثان / ٤٣ — ٤٦ دار الكتب المصرية ١٩٣٢ .
- (٣) إدوارد جيبون / اضمحلال الامبراطورية الرومانية وسقوطها / ترجمة محمد على أبو دره . مراجعة الأستاذ / أحمد نجيب هاشم .
الجزء الأول .
- (٤) قسرس (كتاب) ترجمة الدكتور / يحيى الخشاب ، القاهرة ١٩٥٤ .
- (٥) محمد عبد الكريم الشهر ستاني / كتاب الملل والمحل ١٩١٠ صحيفة ٩٨٥ ، ٦١٩ ، ٦٣٢ .
- (٦) د. يحيى الخشاب : الفناء الحضاريين العربية والفارسية . معهد البحوث والدراسات العربية . جامعة الدول العربية ١٩٦٩ .

المراجع الأجنبية

- ☐ Bouche-Leclerc, A.: *L'Iran Séleucide et Parthe*, «La Civilisation iranienne» Paris. 1952.
- ☐ Browne, E.G.: *A literary History of Persia*, New York, 1925.
- ☐ Contenau, G.: *Arts et styles de l'Asie Antérieure*, Paris. Collection «Arts, styles et Techniques» Larousse, 1948.
- ☐ Christensen, A.: *L'Iran sous les Sassanides*. Copenhagen 1944.
- ☐ Denison, E.: *A survey of Persian Art*. Vol. I. *The Influence of Early Islam Upon Persian art*. P. 129. Edited by Arthur Upham Pope. Oxford University Press. London and New York. 1938.
- ☐ Edwards, I.E.S. (Edit.): *The Cambridge Ancient History* Vol. 2 Part 1,2 Cambridge University Press 1973.
- ☐ Faure, Elie: *Histoire de l'Art*. Vol. one, Jean Jacques Pauvert éditeur 1964.

- ☐ **Frankfort, H.:** *The Art and architecture of the Ancient Orient*. Harmondsworth. «The Pelican History of Art» Penguin Books 1954.
 - ☐ **Godard, André:** *The Art of Iran*, George Allen. London 1965.
 - ☐ **Ghirshman, G.:** *L'Iran des origines à l'Islam*, «Bibliothèque Historique, Payot, 1951.
 - ☐ **Ghirshman, Roman:** *Perse, Proto-Iraniens, Mèdes, Achéménides*. L'Univers des formes. NRF. Gallimard 1963.
 - ☐ **Ghirshman, Roman:** *Iran, Parthes et Sassanides*. L'Univers des formes. N.R.F. Gallimard 1962.
 - ☐ **Herzfeld, E.:** *The pre-Achaemenian and the Achaemenian epochs, in Archeological History of Iran*, London. Oxford University Press 1934.
 - ☐ **Herzfeld, E.:** *Iran in the Ancient East*, London and New York. Oxford University Press 1941.
 - ☐ **Herzfeld, E.:** *Zoroaster and his World*, Princeton, Princeton University Press 1949.
 - ☐ **Huart, C. et Delaporte, L.:** *L'Iran Antique, Elam et Perse et la Civilisation Iranienne*, Paris, «L'évolution de l'Humanité», Vol. 24, Albin Michel 1943.
 - ☐ **Huyghe, R.:** *L'Art et l'Homme*. Vol. one. Larousse 1957.
 - ☐ **Luigi Pareti, Paolo Brezzi and Luciano Petch:** *History of Mankind, the Ancient World Cultural and scientific Development*. Vol. 1,2 and 3. Under the auspices of UNESCO 1965.
 - ☐ **Mazahéri, A.:** *Les Trésors de l'Iran*. Skira, Genève 1970.
 - ☐ **Orkel, J.:** *Sassanian metalwork*, «Survey of Persian art». Vol. one, Oxford 1938.
 - ☐ **Porada, E.:** *Iran Ancien*. Collection «L'Art dans le monde». Paris. Albin Michel 1963.
 - ☐ **Pope, A.U. (Edit.):** *A survey of Persian Art from Prehistoric times to the present*. London & New York. Oxford University Press. 6 volumes 1938.
 - ☐ **Rutten, M.:** *Arts et styles du Moyen Orient*, Paris 1950.
 - ☐ **Rutten, M.:** *The Persian Empire, Art and Mankind*, Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art. Editor René Huyghe. Paul Hamlyn, London. 1962.
 - ☐ **Stein, A.:** *Old Routes of Western Iran*. London 1940.
 - ☐ **Schmidt, E.F.:** *Flights over ancient cities of Iran*, Oriental Institute of the University of Chicago 1940-
 - ☐ **Starchy, J. Palmyre:** «*L'Orient illustré*. Paris, Adrien-Maison Neuve 1952».
 - ☐ **Sarre, F.:** *L'Art de la Perse Ancienne*, trans. Paul Budry, Paris 1921.
 - ☐ **Schmidt, E.:** *The Treasures of Persepolis and other discoveries in the Homeland of the Achaemenians*, Chicago 1939.
 - ☐ **Piotrovsky, Boris:** *Ourartou*, Archaeologia Mundi, traduit par Anne Metzger. Les éditions Nagel, Genève. Paris Munich.
 - ☐ **New Larousse Encyclopedia of Mythology: Mythology of Ancient Persia**, Paul Hamlyn. London, 1959. P.P. 309-322.
-

الفهرس

٥	إهداء
٧	مقدمة

تمهيد تاريخي

١١	١ — الهند — أوربيون
١٤	٢ — الجنس الآري
١٧	٣ — السقييون والميديون
٢٠	٤ — الأخمينيون
٢٣	٥ — المملكة السلوقية
٢٥	٦ — البارثيون
٢٧	٧ — الساسانيون
٣٤	٨ — الفتح الإسلامي

الفرس بين العقيدة والأسطورة

٣٧	١ — دين الفرس والفكر الأسطوري
٤٠	٢ — « مزدا » إله الملكية الفارسية
٤٧	٣ — الشخصيات الإلهية والفكر الأسطوري
٥٠	٤ — الشخصيات البطولية والفكر الأسطوري
٦٢	٥ — نشأة قورش
٦٥	٦ — أسطورة هفتواذ وأردشير

أرهاصات الفن الإيراني

٧١	١ — فنون سيالك وخورفين وحسنلو وأملاش
٩٣	٢ — فن لورستان السيمري

فن الميديين

١٠٥	١ — فن الميديين
١٠٨	٢ — كنز جيحون
١١٣	٣ — الفن السقيي « السكودي »

فن الإخمينيين

١٢٥	١ — الملوك البناة
١٢٧	٢ — رمزية الفن الأخميني
١٢٩	٣ — العمارة الأخمينية
١٣٥	٤ — سوسه
١٤٢	٥ — بيرسيبوليس
٢٠٥	٦ — المعابد والمقابر الأخمينية

فن البارثين

- ١ — بين التأغرق والأصالة ٢١٣
- ٢ — العمارة البارثية ٢٢١
- ٣ — التصوير البارثي ٢٢٦
- ٤ — النحت البارثي ٢٣٤
- ٥ — فن تدمير [بالميرا] ٢٤٥
- ٦ — فن الحضر ٢٥٤

الفن الإيراني بين التأثير والتأثر

- ١ — الفن الإيراني بين التأثير والتأثر ٢٧٣

فن الساسانيين

- ١ — نشأة الدولة الساسانية ٢٩٣
- ٢ — الفن الساساني تحت حكم أردشير ٢٩٥
- ٣ — تطور الفن الساساني تحت حكم شاپور الأول
(النصف الثاني من القرن الثالث) ٣٠٢
- ٤ — الفن الساساني تحت حكم شاپور الثاني وخلفائه
(القرن الرابع والقرن الخامس) ٣١٩
- ٥ — الحياة الموسيقية في العهد الساساني ٣٤٣

خاتمة

امتداد موجة الإبداع الفارسي

- ١ — ثبت بيلوجراي لكاتب هذه السطور ٣٧٨
- ٢ — المراجع العربية ٣٨٠
- ٣ — المراجع الأجنبية ٣٨٠

١٩٩٠ / ١٩٩٦
٩٧٧ — ٤٤٢ — ١٠٩ — ٤

هذا الكتاب

يجول بنا الدكتور / ثروت عكاشة خلال موسوعة تاريخ الفن « العين تسمع والأذن ترى » التي صدر منها تسعة عشر جزءاً في مدارج الفن خلال الحضارات الإنسانية المتعاقبة ، بادءاً بفن سكان الكهوف في العصر الحجري القديم ومختتماً بفنون القرن التاسع عشر . وبين هذين الموقعين الحضاريين يتناول الفنون منذ كانت إلى مطلع القرن الحالي : الفن المصري ، فن العراق [سومر وبابل وأشور] ، والفن الفارسي القديم ، والفن الإغريقي ، والفن الروماني ، والفن البيزنطي ، وفنون العصور الوسطى ، والتصوير الإسلامي العربي والفارسي والتركي والمغولي ، والقيم الجمالية في العمارة الإسلامية ، وفنون عصر النهضة الأوروبية [الينيسانس والباروك] ، وفنون القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . يضم هذا كله أجزاءً ينقسم بعضها إلى مجلدات تجمع إلى الخديت عن الأساليب الفنية في تسلسلها واتساقها الرسوم واللوحات المصوّرة التي تسجل التماذج المختلفة التي اختارها الباحث لأهم آثار العمارة والنحت والتصوير والفنون الدقيقة . وجميع ما في هذا الكتاب من صور ورسوم لم يكتب جامعها بما كتب عنها مُصنّداً بذلك عن أحاسيس غيره فحسب ، لكنه عني نفسه فزار مواطنها ومقارها ومعظم ما يتصل بها في الساحف والمعارض والمساجد والكنائس والمعابد والمقابر والمناطق الأثرية والمسارح ودور الأوبرا ، يقوده إلى تلك الزيارات حرص منه على أن يسجل عن رؤية فيكون صاحب رأى كما كان من سبقوه ، قد يختلف معهم وقد يتفق ، فما جاء عن اتفاق ليس مرده إلى أن الباحث ناقل وإنما هو اتفاق في المشاهدة واتفاق في الحكم ، وما جاء مخالفاً فهو رأيه الذي خالف به آراء من سبقوه . كذلك خصّ الموسيقى بكتاب مستقل يشع لما يحتاج إليه هذا الفن الأسر من إيضاح .

وهذه الموسوعة التي يطالع منها القارئ هنا « جزءها الثامن » الذي تفرد بنشره دار المستقبل العربي هي عمل اتسعت له سنين طويلة ، فلقد بدأه صاحبه منذ عام ١٩٦٣ . ويختص هذا الجزء بالفن الفارسي القديم فيعرضه الباحث موصولاً بينه التي عنها أخذ ومنها استبط ، فثبت لهذا الفن أصالته معرّفاً بخصائصه ، ويرمي له أسسه التي قام عليها ، ويخصي له مميزات التي برز فيها ، ويتحدث عن الفلسفة والأساطير والعقائد التي أوحى به حتى جلّاه فأتميزاً له شأنه وإرهاصاته الأولى ، إلى أن تناول حقبته المتتالية بدءاً من فن الميديتين ثم فن الأحميين وفن البارثين وفن الساسانيين . وهذا العرض الأمين تقرؤه في عبارة حلّية مشوّقة تطالعك بين فقراتها لوحات تزيد على ثلاثمائة وتسع وستين منها سبع لوحات ملوّنة ، تنطق بنطق العبارات ويجد فيها القارئ بياناً وافياً . وفي الكتاب إلى هذا زاد من مصطلحات فنية في النحت والتصوير والزخرفة والنقش والعمارة والموسيقى وجد بعضها سبله إلى العربية على يد الباحث ، الذي حرص على الرغم من تناوله موضوعات من العمق بمكان ألا نصفي عليها سمة التخصص بل كان حرصاً على أن يكون قريباً ما أمكنه ذلك من جمهرة القراء ، فهذه أول موسوعة في الفن يقدمها للناس كافة بعد أن كان مطلبها لا يقدم إلا للخاصة منهم .

